

中国戏曲音乐集成

河南卷

四股弦乐

上册



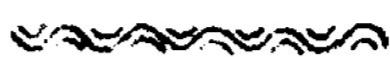
中国民族音乐集成河南省编辑办公室

中国戏曲音乐集成
河南卷

四股弦音乐

中国民族音乐集成河南省编辑办公室

前 言



“四股弦”是流行于我省豫北安阳、新乡、濮阳、林县、滑县、南乐、内黄等县及冀南、晋东、鲁西等地的地方剧种。它富有鲜明的地方色彩和浓郁的乡土气息，颇受这些地区群众的欢迎。

“四股弦”虽历经一百余年的发展历史，但由于种种原因，对于“四股弦”的音乐却从来有过系统的收集整理。为抢救地方戏曲音乐遗产，完成《中国戏曲音乐集成》（河南卷）四股弦音乐的编辑工作，自一九八三年六月至一九八四年四月，历时十余月，我们对“四股弦”音乐，进行了比较系统的收集、整理，并编撰成卷。

《中国戏曲音乐集成》（河南卷）四股弦音乐的收集、整理，得到了安阳市委宣传部、安阳市文化局的热情关怀，安阳市文化局并直接参与了组织领导工作，抽调专人组成编辑组，在人力、物力、财力等方面给予了大力支持，使编辑工作得以顺利完成。在收集、整理过程中，还得到安阳市四股弦剧团、安阳市郊区文化馆、安阳市郊区工商分局、安阳市京剧二团、安阳市曲艺队等单位的大力支援。直此初稿完成之际，谨向上述领导部门和单位致以衷心的谢意。

《中国戏曲音乐集成》（河南卷）四股弦音乐卷本共分七部分，即：一、剧种源流；二、唱腔音乐概述；三、乐队组成及伴用乐曲；四、曲牌音乐；五、打击乐；六、唱腔谱例（代表性唱腔选段；选场及折子戏）；七、名、老艺人介绍。由于我们编辑水平及条件所限，难免有错误、漏编之处，请阅后惠赐宝贵意见。

《中国民族音乐集成》（河南卷）戏曲组

一九八六年五月

目 录



一、四股弦剧种源流	1
二、唱腔音乐概述	7
1. 戏文词格	7
2. 声腔体系及特点	10
3. 板式、调类及其它	10
4. 唱腔音乐结构分析	11
(1)【二板】类	11
(2)【流水板】类	51
(3)【垛板】类	85
(4)【三板】类	89
三、乐队组成及使用乐曲	107
四、曲牌音乐	113
(1)弦牌	113
(2)笛牌	128
五、锣鼓经谱	147
六、唱腔选例	171
1. 代表性唱腔选段	171
2. 选场及折子戏	340
七、名、老艺人介绍	403
八、后记	413

四股弦是流行于豫北、冀南、鲁西、晋东一带的地方剧种。关于它的起源，没有文字可考，传说不一：一说是，四股弦是在一百二十年前，在山东菏泽“丁香花鼓”的基础上逐渐演变而成的；一说是，四股弦发源于河北省的魏县，相传当地一个姓吴的艺人，以唱“莲花落”谋生，在演唱过程中，逐渐吸收了河北梆子、河东落子、河南越调、哈蟆腔、京剧五种戏曲的声腔，形成一种新的戏曲艺术，并受到人们的欢迎，被称之为“吴腔调”或“五调腔”因演唱时伴奏乐曲为四股弦，故又叫“四股弦”；一说是，四股弦是由山东菏泽一带的二夹弦传入河北邢台地区后而形成的；一说是，“落子腔作‘精’变成四股弦”，意思就是说在落子腔基础上演变而成的。如此种种，不一一列举。

为了进一步探讨四股弦的源流，我们进行了一些调查访问，现将四股弦老艺人同志芳（1903年生，河北省临漳县人），郭宝玉（1931年生，原河北邢台四股弦剧团团长）等同志的回忆，综述如下：清代后期河北省邢台、隆尧等地流行着一种秧歌戏，演出的剧目多是生活小戏，如《大井台》、《小井台》、《杀鸡》、《杨马》、《二隔壁》之类，演唱时只用梆子、锣鼓伴奏，没有丝弦乐曲，很少登台演唱，多是走街串巷唱门戏（挨门演唱，索取报酬）以谋生。清同治九年（1870年），秧歌戏演员王九、王振魁、王维昌、王二黑等人在唱门戏时，遇到一位武强县的民间艺人齐大牙（不知真实姓名）也在唱门戏，用一把四股弦自拉自唱，娓娓动听。随后就邀请齐大牙来到自己的戏班，在河北巨鹿王符寨重新组班，进行改革，将当时流行的二夹弦、老调、丝调、哈哈腔、大锣腔五种腔调吸收过来，逐渐融汇成一种新的戏曲声腔，被称之为“五腔调”或“五调腔”、“五样腔”。因为开始只有一把弦乐四股弦伴奏，所以又叫四股弦。以后伴奏乐曲不断增多，但四股弦仍然是其主奏乐曲，因而四股弦这个名称也就一直沿袭下来了。

早期的四股弦虽较之秧歌戏进了一步，但其化装、服饰、道具仍然是极其简陋的，表演也是很粗糙的，剧目也只有几出小戏，而演唱一般都是所谓的“赌戏”（在赌博场中演出，胜者出钱贺胜），“箩圈戏”（实际上是一种地摊戏），不能演唱神戏，

更不能进入城市演出。但艺人们并不甘心常此下去，为了争取观众和社会上应有的地位，便千方百计地学习其它剧种的长处，提高技艺。清光绪十二年（1887年），聘请了乱弹艺人王脊梁传授技艺，学习了《打銮驾》、《红凤口》、《五凤楼》、《西岐州》、《国蠹州》、《清查符》、《天赐策》、《杨金花夺印》等十几出绝带戏，不仅丰富了上演剧目，而且表演艺术水平也大有提高。以后四股弦戏班人员不断增多，其影响也在随之扩大。河北梆子艺人也开始来四股弦戏班搭班演唱，这样经过一个时期的演出实践，河北梆子的艺术对四股弦发生了重大影响。在唱腔行当，表演技巧，脸谱勾画，唱腔板式，音乐伴奏，服装道具等方面，又有了很大程度的提高和发展。就现在四股弦的某些唱腔板式，还可以清楚地看出河北梆子的痕迹。如〔金钩挂〕、〔妙板〕就源于河北梆子的〔珠板〕、〔导板〕也源于河北梆子的〔导板〕。到清朝末年，四股弦便开始走向比较成熟的阶段，由农村逐渐进入城市演唱。从此在河北省的威县、魏县、大名等地，先后成立了一批四股弦戏班。

1905年左右，著名的四股弦艺人张平欣（1870~1954年）领一个四股弦戏班到豫北演出，因为豫北和冀南两地人民的语言、生活习惯都很近似，所以四股弦一传入豫北，就受到群众的欢迎。原来流行于豫北各地的落子腔，因竞争不过四股弦，于是很多落子腔艺人便组班或跳班改唱四股弦。先后在安阳南吕村、内黄、滑县、濮阳、林县等地方出现了一批四股弦戏班。从此，四股弦在豫北生根开花，并逐渐形成了具有自己特点的艺术流派——南路或南府（彭德村）派，出现了四股弦南北两路（派）之分。而且多有自己的代表演员，当时群众中流传着：“北路（派）有个张天申（1879—？），南路（派）有个张平新”。后来北路以马凤仙为代表，南路则以王福学为代表。三十年代，四股弦有了女演员，先后登台演唱成名的有郭秀玲（艺名三牌）、严菊珍、王海棠、马凤仙等。

在旧社会，四股弦艺人也和其它艺人一样，生活是十分艰难的，每日都在为争取生存奔波。当时有一段顺口溜生动地描绘了这种情况：“头九二九，戏房死囚；三九四九，撵也不走；五九

六九，上街转游；七九六十三，戏子把脸翻，有钱给你干，没钱就跳班。”在饥渴交迫的穷困生活中，有的艺人饥饿丧生，有的被迫弃艺务农，还有女演员被强人所占。

解放前夕，仅剩下王福学、马凤仙两个班子，四股弦濒临灭绝境地。

解放后，豫北、冀南各地四股弦复兴，先后建了不少专业剧团和业余剧团。如安阳新生剧团、新兴剧团、新乡万利剧社、林县四股弦剧团，河北省邢台利群众剧团，平乡利民剧团，魏县坡头剧团、成安林里堡剧团、磁县高子科班，邯郸于林小孩班等等。1960年邢台成立了四股弦戏校，1963年安阳地区戏校设立了四股弦学生班，培养了一批新生力量，使四股弦后继有人。后因豫剧的迅猛发展，不少四股弦剧团改唱豫剧。“十年浩劫”中，“四人帮”疯狂推行文化专制主义，四股弦遭到毁灭性的打击，著名演员马凤仙被迫害致死，所有四股弦演出团体均被迫解散。1975年，在邓小平同志主持国务院日常工作期间，安阳市四股弦剧团得以恢复。目前，我省除安阳市这个专业团体外，早在五十年代就建立起来的林县都滩四股弦业余剧团，也经常有演出活动。

剧 目

四股弦的上演剧目，据初步调查，有三百余出，除传统戏、新编历史戏外，还有相当数量的现代戏。早期演出的剧目多为家庭生活、儿女情肠的戏，随着剧种本身的发展成长，“艳带戏”逐渐增多，以至占有主要地位。现代戏的上演则是解放后的事。

传统剧目二百多出，如《大闹帘》、《二隔帘》、《搬情》、《搬密》、《小升台》、《小二堂》、《小书房》、《小磨房》、《小垫路》、《小王大鸟》、《打丁生》、《打枷》、《云端洞》、《大吊山》、《小吊山》、《安安送米》、《越美客参头》、《借麦》、《磨豆腐》、《拴娃娃》、《牛不大叫妹妹》，《乔控叶姐姐》、《尹四道烧窑》、《大烟鬼捉奸》、《风箱赶鬼》、《胡后骂殿》、《杨金花夺印》、《刘金定下南唐》、《清查村》、《天赐良》、《程香英挂帅》、《西岐州》、《余唐关》、《三孝牌》、《贤孝牌》、《卖华山》、《脱牢》、《卖海棠》、

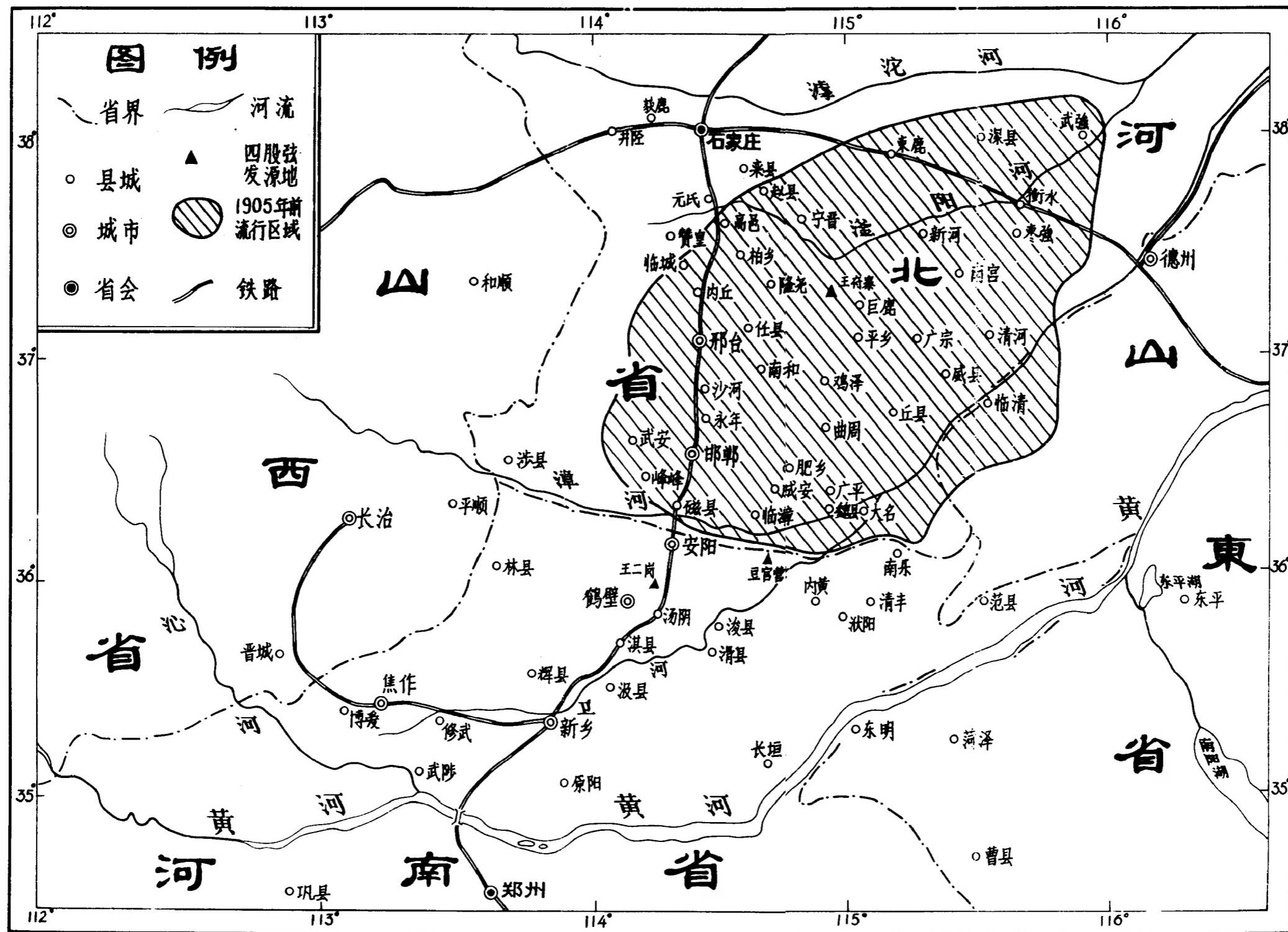
《黄梅戏》、《双喜盒》、《通天河》、《下寒江》、《送徐庶》、《两将军》、《汤英东妻》、《苏州》、《汴梁圆》、《夜审姚达》、《紫金镯》（连台本）、《呼家将》（连台本）、《九义十八侠》（连台本）、《王公案》（连台本）、《刘公案》等。

移植兄弟剧种的传统剧目三十多出，如《逼上梁山》、《杨门女将》、《姊妹易嫁》、《桃李梅》、《皇亲国戚》、《十五贯》、《生死牌》、《三凤求凰》、《麟骨床》、《花为媒》、《五彩轿》、《三打白骨精》、《闯王旗》、《燕燕》等。

现代剧目五十多出，如：《土地证》、《互助好》、《光荣花》、《白毛女》、《兰花花》、《擦亮眼睛》、《血泪仇》、《小二黑结婚》、《赤道战鼓》、《沙岗村》、《奇印》、《红灯记》、《山村医生》、《冒失嫂》等。

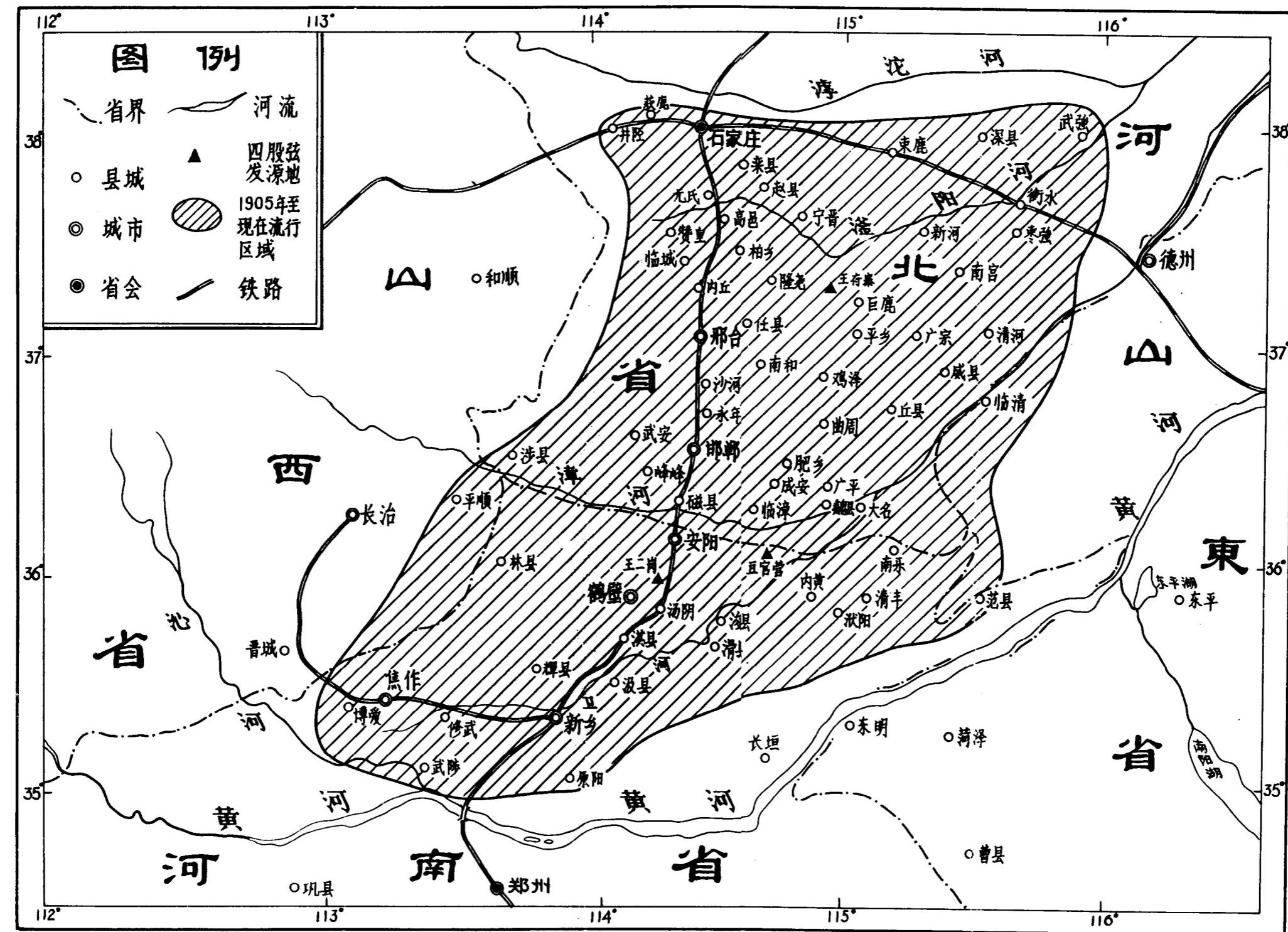
四股弦流行地域图

《1905年以前流行区域》



四股弦流行地域图

《1905年至今流行区域》



四股弦唱腔音乐概述

四股弦的唱腔音乐和这一带的语言有着密切的关系。四股弦的唱腔音乐通俗易懂，亲切朴实，具有浓厚的乡土气息。它的最大特点是真嗓吐字，假嗓圆润，舒展奔放，娓娓动听。吸收其他兄弟剧种之长，并逐渐形成了它独特的艺术风格。

一、戏文词格

就四股弦的发源及流行区域而言，系北方语系，采用中州音韵。四股弦的唱腔音乐属板腔体，唱词的基本结构为上句（即奇数句）下句（即偶数句）奇、偶反复而组成，它的每句唱词多以“三·三·四”的十字句和“二·二·三”的七字句为主。又因其板式变化较多，也有采用“三·三”的六字句，“二·三”的五字句和以十字句、七字句为主但不规整的词格。另外在演唱时，为适应唱腔的流畅和变化，则较多地加用衬字。现分别举例如下：

1) 三·三·四节数的十字句唱词：

对的巧对的妙对的真好，
这一趟你对的喜在王心。
上殿来找封你独榜御进，
我命你到窗外去当钦民。

选自《龙凤旗》

贺王嫂领侄儿驾上金殿，
她骂我赵光义行事太坏。
骂的我坐不住金銮宝殿，
坐江山好比就坐牢坐监。

选自《贺后骂殿》

2) 二·二·三节数的七字句唱词：

篇幅好像回罗殿，
眷玉好比五皇后。
奸臣你比勾命鬼，
屈死魂灵扬太真。

选自《保皇娘》

我劝驸马免带气，
为妻把话对你提。
盘古至今从头起，
君舞臣来伎不的。

选自《打金枝》

3) 三、三节数的六字句唱词：

我候倩用目瞧，
观国母好大脚。
金殿上棋摆好，
同国母走几招。

选自《探地穴》

穆桂英出洞来，
观鲜花遍地开。
采一朵头上戴。

选自《迷路》

4) 二、三节数的五字句唱词：

秀英泪连连，
近明夫听言。
夫要不认我，
还画西凉川。

选自《柴秀英告状》

金莲足轻抬，
屏气手托腮。
掀起红绣被，
露出将军来。

选自《南唐灌药》

5) 七字句为主的不规整唱词：

施礼打躬不敢望，
一本奏给李三娘。
洪武爷庙里去降香，
指着刘基骂张良。

张良他解开了其中意，
一心辞朝回故乡。
臣在行下修表章，
学张良辞朝臣回故乡。

选自《忠保国》

6) 不规整的十字句及七字句的混合唱词：

本公站在御街上，
打房杨家众虎郎。
杨大郎离开了三国刘备，
二马方他好比关帝云长。
余香好比子尤将，
四郎好比翼德张。
赵飞不比三国将，
李哪吒十二岁大闹东洋。

选自《三进宫》

7) 演唱时，加进的衬词、衬字、虚词：

谁家两口不玩耍（哎哟
我的将军，哎哟我的将军，
将军，将军，将军哪！）
玩耍玩耍你把脸红（响哎呀）

选自《南唐灌药》

待郎宣你（可）不要把你的功劳（来）表，
听本后（我得……儿）把你官职（来得儿）封高。
我不封你家老（味）先封封你家的小（哇），
我把（哎）后辈（地）子孙都封（那个）在当朝。
七岁的（哪个）小孩童（哎）都封他们戴纱帽，
十二岁（地）小姑娘（哎）头上（哪个）戴凤雕。

选自《忠保国》

王（呐）三姐回血花（哇阿）我可泪纷纷（哪啊），
拜（嘞）一（吧）拜贫贱丈夫见字早回文（哪呀），
你不记得当年挨门（哪）讨（哇嘞）饭，
到（嘞）夜晚流（哇）睡到台角（哪个）马门，（哪啊）。

选自《鸿雁集》

二、唱腔音乐的特点：

四股弦的唱腔音乐属板腔体的组织形式。随着这一剧种的发展，也逐渐吸收了一些民间音乐如“五更调”、“锯缸调”等，但它们只限于表现某些特殊效果，板腔变化形式仍占主导地位。在发展过程中，由于受到各地不同的民间音乐、语言音调等因素的影响，形成了各具特色的演唱风格。从其板式结构和演唱风格等方面来看，基本上可以分为南、北两大流派。即以河北省邢台为中心，并在其周围广为流传的，称“北府派”。以河南安阳为中心，并在其周围广为流传的，称“南府派”。

在唱腔的演唱方面，有大本腔（真嗓）和二本腔（假嗓）之分，而以大本腔吐字，二本腔用腔则是四股弦声腔艺术中较为显著的特色。在传统演唱中，生、旦、净，三者各行当都可使用，但因行当和个人音域而异，在演唱同一板式时，其旋律，尤其是二本腔的用腔也有区别。近年来，有些演员因嗓子的客观条件而限，在演唱时，从吐字到用腔完全使用大本腔，也取得了较好的效果。

在同一板式的演唱中，各类行当的区别主要在于旋律和音色的不同。旦角咬字轻盈，旋律一般由下向上进行，行腔平稳，具有清新、绵缓、娓娓的特点；生角吐字较重，开口腔一般由上向下进行，起伏性较大，行腔明快，奔放；而净行的行腔朴素无华，用腔高亢激越，发音多用鼻腔和脑后共鸣音，给人以铿锵有力，刚劲粗犷之感。

三、板式和调式：

四股弦唱腔的各种板式，根据其节奏的不同，大体可分为四部分：即〔二板〕类、〔流水板〕类、〔垛板〕类和〔三板〕类。

〔二板〕的节奏为一板三眼（即每拍节），其速度分慢、中、快三类。慢速、中速的〔二板〕可按正格的旋律演唱和伴奏。快速的〔二板〕，速度缩减了原来密集排列的十大分音符，使速度和旋律的进行能相互适应，这种板式俗称〔二性板〕。在〔二板〕类中，还有〔大甩板〕、〔小甩板〕和〔急板〕，均属〔二板〕的变格形式。

[流水板]的节奏为一板一眼(即 $\frac{2}{4}$ 拍节)。它的速度有快、中、慢之分，其中·中·慢速为正格[流水板]，快速的称[飞板]。在流水板板类中，还包括它的派生板式，如[流水娃子]、[河西娃子]、[贊子板]、[念板]等。

[垛板]类中的各种板式，均是有板无眼的本拍节，其中包括[吵板]、[金钩挂]等。

[三板]类的节奏为无板无眼。(即自由拍节)，包括[三板]、[梆子三板]和[三板谜子]、[滚堂谜子]等几种板式。另有[三板]的变格形式[起腔]等。

根据感情表达的需要，以上每种板式的节奏都有快、中、慢之分。而且各自又有其变格形式的花腔以及而特有的传统的板式连结程式。

四股弦的唱腔音乐以“宫调式为主，在某些板式中，也使用了徵调式，如[金钩挂]等。

四、唱腔音乐基本结构分析：

第一部分：[二板]类

(一) [二板]

[二板]是四股弦唱腔音乐中的主要板式之一，由一板三眼(即 $\frac{2}{4}$ 拍节)的节奏组成。每小节的第一拍称板，第二拍称头眼，第三拍称中眼，第四拍称末眼。[二板]的演唱，一般都是起唱于板，落于末眼。每句唱词更适合于“三·三·四”的十字句或“二·二·三”的七字句。据说它的乐段中每个分句的时值是两板，过门也是两板，比较规整，故因此得名[二板]。

在一个完整的，较大的[二板]唱段内，按照传统的演唱方法，其速度一般是由慢渐快，速度差别约为 $\text{J}=48$ 拍至 $\text{J}=140$ 拍左右。在旋律的进行中经常使用五度、七度乃至九度的大跳。

[二板]的演唱，通过自然的速度变化和大幅度的音程跳跃等对比，以及具有一定艺术魅力的二本腔的使用，使得整个唱段的节奏鲜明而富于弹性，曲调迂回婉转而不乏简洁，既适于叙事，更善于抒情。现举一例试析：

选自《三娘教子》薛宝的唱段

[垛头]

(打打打打 | 3 1 4 5 6 5 4 3 | 2 6 5 4 3 2 1 | 5 3 2 3 2 1 5 3 | 2 3 2 1 0) |

——二板柱——
4 3 5 6 5 4 3 | 2 6 5 4 3 2 1 | 5 3 2 3 2 1 5 3 | 2 3 2 1 0 | ——

——第一乐句(开口腔)——
[二板] 第一分句 分句过门
5 2 6 2 3 — | 1 3 6 2 3 | (1 1 1 2 5 6 5 3 | 2 1 2 3 2 1 0) |
你的娘 教训你(呀)

——第二分句 上句过门——
5 2 3 — 3 | 1 2 3 2 — | (1 1 1 2 5 6 5 3 | 2 1 0 1 2 1 2) |
并非 有 错,

——第二乐句——
第一分句 分句过门
5 1 3 7 | 6 5 5 5 0 | (5 6 1 7 6 5 | 3 5 2 3 5 6 5) |
街这等 好言语

——第二分句 下句过门——
3 5 6 6 3 | 3 2 3 1 — | (1 1 1 2 5 6 5 3 | 2 1 2 3 2 1 0) |
当 成 恶 说,

——第三乐句——
第一分句 第三分句
6 3 5 3 2 3 2 1 | 3 5 6 3 2 3 | 3 2 3 3 2 3 | 1 2 3 2 — |
常言说 养子不教 是父之过(呀),

——上句过门——
(1 1 1 2 5 6 5 3 | 2 1 0 1 2 1 2)

——第四乐句——
第一分句 分句过门 第四乐句
5 1 2 7 6 1 1 3 5 — | (5 6 1 7 6 7 6 5 | 3 5 2 3 5 6 5) |
教子这 不严

第二分句 8 下句过门
 5 — 6 i 3 5 | 3 + 2 7 — | (i . i i 2 5 6 5 3 | 2 i 2 3 2 1 6 i) |
 是 师 之 情。

第一分句 第五乐句 分句过门
 5 5 5 3 . | 3 + i 2 7 — | (i . i i 2 5 6 5 3 | 2 i 2 3 2 1 6 i) |
 我 走 进 机 房

第二分句 第一分句
 5 5 — 5 | 6 + 0 0 | 5 i + 7 i | i + i 3
 双 膝 跪 语， 同一 声 (呐) 三 祖母 哇

第六乐句
 镜板过门 第二分句 (镜板)
3 6 5 (5 3 2 | 0 0 | 7 —) | 5 5 + 3 3 3 | i 2 + 2 7 — ||
 (仓 才 仓 仓 才 仓) 你 哭 哭 为 何。 (2)

上例是〔二板〕唱腔中较常用的基本程式，通过这个谱例，就〔二板〕的板式结构而言，可以归纳出以下几个特征：

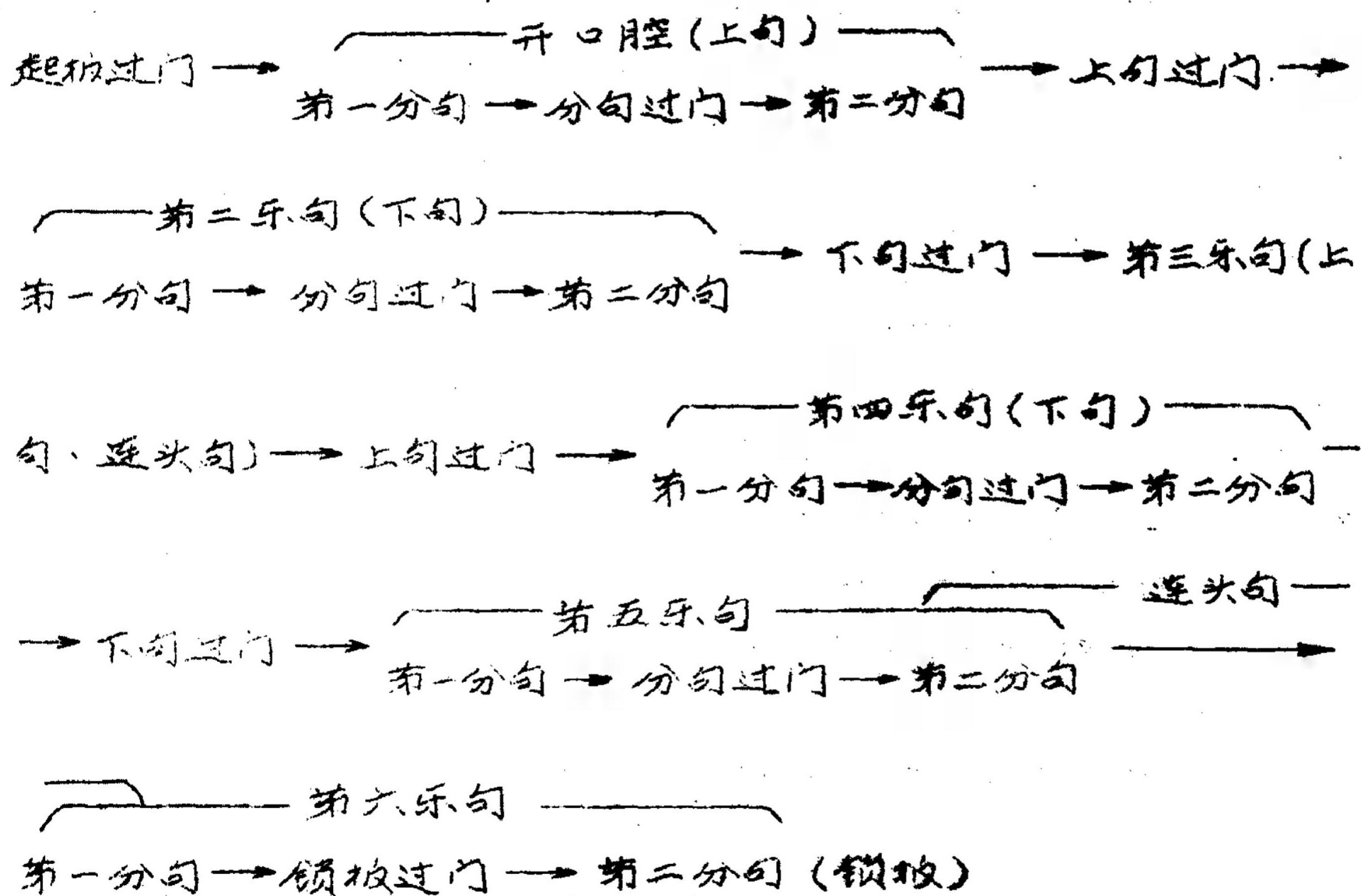
1. 唱词前有一个若干小节的过门，称“起拍过门”（根据人物性格和剧情的需要可分选用不同的起拍过门，另行介绍）。
2. 唱腔的每个分句和每个乐句间的过门（即分句过门和乐句过门）均为两小节。
3. 第一乐句由两个分句组成，分句间有一个分句过门，因为它是第一个上句，所以称为“开口腔”。
4. 开口腔和第二句（下句）中间有一个过门，称上句过门。
5. 第二乐句也由两个分句组成，中间有一个分句过门。
6. 第三乐句（第二个上句）由两个分句组成，中间省略了分句过门，称“连头句”，其后有一个上句过门，连接第四乐句。（或用把唱腔第一分句和分句过门各自紧缩为一小节的形式）
7. 第四乐句的两个分句间有一个分句过门，第四乐句后有

一下句过门，连接第五乐句。

8. 第五乐句的两个分句间有一个分句过门，但第二分句和第六乐句的第一分句间省略了乐句过门，这是终止性的联头句唱法。

9. 第六乐句由两个分句组成，分句间通过“锁板”过门，而伎第二分句成为自由节奏而结束。这是〔二板〕唱腔结束时常用的曲调终止式。

根据以上的分析，我们可以把〔二板〕的结构列成这样一个公式：



(在一个大的唱段中，第三、五、七……句，采用连头韵或紧缩的唱法，通过著音的变化，在上、下句之间无限反复，直至唱段末尾处，在上、下句之间采取省略乐句过门的连头句唱法，再经锁板过门而终止。)

现将〔二板〕的曲调结构与旋律变化介绍如下：

1. 起板过门：

在〔二板〕的起唱前，必须有一个与剧情、行当、人物感情和身份相适应的过门音乐，使之符合于整个戏剧的气氛、节奏和

绪的需要，常用的起板过门大体有以下四种：

(1) 大起板 这一板鼓轻击两下，分别引出自由节拍的本调式的属音和主音；随之上板奏出十四小节稳健、缓慢、纯朴而典雅的大过门。于结束处渐慢转唱，称“大起板”。这种起板过门在传统剧目中多用于正戏前的坐场。随着剧种的发展，现在一般多用示威门旦和青衣的上场。

例 手打 5，一打 7，一拿多落： 0 1 12 | 56 53 2 12 32 |

11 1 6 56 53 | 2 1 22 56 53 | 2 1 22 2 1 23 | 53 5 1 65 35 |

1. 6 0 1 56 | 76 72 61 65 | 4 2 4 5 6 1 | 56 53 2 12 32 |
(渐慢)

11 1 6 56 53 | 2 12 32 1 1 16 | 56 53 2 12 32 | 1 6 16 1 — |

(2) 皮调挂 “皮调挂”多用于生、旦的演唱。它的节奏富于弹性，旋律明快，流畅，一般说适宜于表现喜悦的情绪。

“皮调挂”的速度稍快，于结尾处渐慢转唱。例：

打 多 落，扎 | 76 | 4 5 6 1 7 65 35 | 2 23 53 31 |
(渐慢)

6 1 65 35 32 | 1 16 5 6 53 | 2 3 5 1 2 32 | 1 6 16 1 — |

(3) 二板挂 “二板挂”是〔二板〕唱腔较常用的起板过门，因动作、感情、行当的不同而又有所不同。如

A：“垛头二板挂”

(a) 0 哒 打 打 打 太 | 4 2 23 55 65 61 53 | 64 32 1 16 |
合 合 才 已 太 合 打 太 太 合 扎

上例的“垛头二板挂”是在板鼓下八鼓鑼后，弦乐和打击乐同时演奏，它的速度较快，一般在〔起腔〕（另作介绍）转〔二板〕时使用，也可在表现人物情绪激动而急于倾诉的情景中单独使用。

(b) 伦 吊 打 打 打 太 | 合 合 才 已 太 合 | 打 太 太 合 扎 |
(渐慢)

3 5 6 1 65 43 | 2 6 5 4 3 2 | 1 5 3 2 3 2 | 1 5 3 | 2 3 2 | 6 1 — |

上例是在打击乐〔垛头〕后，由弦乐奏出四小节的旋律，于结尾处渐慢转唱。它的速度比第一种要稍慢些，多用于生、净的

唱腔，用于表现一般的叙事、支持情节。

(C) 打打奔奔〔^{○○}〕仓才叶太太|仓全才已太太打卜太仓礼

3.5 35 63 5 | 23 56 35 1 | $\frac{3}{4}$ 35 65 12 | $\frac{4}{4}$ 35 232 16 1 |

上例是另一种“踩头二板挂”，它是在打击乐〔踩头〕前，又加上了〔长锤〕，这是传统的表现程式。除闺门旦、青衣外，其它行当皆可使用。演员在打击乐〔长锤〕的伴奏中上场，并表演诸如：“行路”、“行船”、“坐轿”等动作。因其速度较快，所以在过门结束后接唱〔二性板〕（另作介绍）。

(d) 北行派的“垛头二板挂”从打击乐和弦乐的结合及弦乐自身的旋律都不同于“南行派”。独乐随打击乐“垛头”的最后一锣进入，音符排列较密集，旋律别具特色，作图一般同(b)。如下：(打杠 打太 仓 仓 太 \downarrow 太 仓 打朴 太 | i i o 5 6 i^t 6 6 5 6 5)

116 561 2156 ii | .51 2531 2123 .51 | 2132 .116 | -) |

B. “硬起二板挂”

这种过门的前面没有打击乐。弦乐部分的旋律同〔垛头二挂板〕，唯速度稍慢，一般是闺门旦、花旦、青衣和文生在较缓和、平稳的叙事性唱段中使用。如下：

多落 | 3 5 6 1 5 5 4 3 | 2 6 5 4 3 2 1 | 5 3 2 3 2 | 5 3 | 2 3 2 1 6 | —

多義 | 3.5 61

C. “安坡”
板鼓下入鼓箫后，弦乐随锣奏出两个散板的长音，打击乐再以中速上板演奏一小节后，弦乐在次强拍进入。旋律起伏性较大，节奏平稳，于结尾处渐慢转唱。这种过门有两种表现程式。弦乐部分基本相同，其区别在于打击乐的长短，分别称为“挂穗”和“不挂穗”，这两种形式除闺门旦、青衣少用外，其它行当均可使用，如下

“桂德”：卜打 〇太打 | 5 - i - 0 0 0 0 | 0 0 i i 6 | 5 i 65 35
爸 - - - 仓 才 仓 才 | 仓 打 打 打 | 乙 才 乙 太 .

1 1 1 | 1 1 1 | 2 5 2 1 2 3 | 5 - i 1 6 | 5 2 1 6 5 2 3
 仓 太 才 太 | 仓 太 才 太 | 仓 才 乙 太 | 仓 - 0 0 | 0 0 0 0

(渐慢)

2 1 2 1 2 3 | 5 - i 1 6 | 5 2 1 6 5 2 3 | 2 3 2 1 6 1 3 2 | 1 6 1 6 1 -
 仓 - 0 0 |

上例是“安板”挂穗的形式，一般都在[起腔]后接[二板]唱腔前使用，通过打击乐和动作的配合，较有力地揭示了人物内心深处的感情，多表现一种感激、惊惧、悔恨等激动的情绪。

“不挂穗”：上打、0太打 仓 --- | 仓 才 仓 才 | 仓 打 太 太

5 2 1 6 5 3 5 | 1 1 1 | 5 1 6 5 3 5 3 2 | 1 1 1 | 2 5 2 1 2 3 | 5 - i 1 6
 才 太 乙 太 仓 --- |

(渐慢)

5 2 1 6 5 2 3 | 2 1 2 1 2 3 | 5 - i 1 6 | 5 2 1 6 5 2 3 | 2 3 2 1 6 1 3 2 | 1 6 1 6 1 -

上例是不挂穗的“安板”过门，用于[起腔]后的[二板]唱腔前，在传统剧目中，多用于配合较有身份的人物在走路、观景时的动作，气势较大。

2. 行腔造句和句中过门的特点及其变化规律：

(1) 开口腔(上句)过门 [二板] 第一个上句的结构形式有一个比较固定的模式，而不同于其它上句。传统的唱法大致有以下几种：

例一 选自《逼上梁山》中贞娘的唱段
 (起板过门(唱)) | 5 1 3 2 3 2 6 2 1 - | 3 6 1 6 2 3 2 1 | (1 1 1 2 5 6 5 3)
 我 的 夫 做 教 头

2 1 2 3 2 1 6 1 | 5 1 5 2 6 5 | 2 5 5 3 2 1 2 1 | (1 1 1 2 5 6 5 3)
 夫 勇 志 壮

2 1 6 1 2 1 2) |

例二 选自《花为媒》中张五可的唱段
 (起板过门(唱)) | 5 3 5 6 1 5 - | 6 1 6 5 3 2 1 |
 慢 闪 秋 波

(i·i i2 56 53 | 2i2 32 16 i) | 5 ↗ 6 i — 6 |
仔 细 观

5 3 2 3 2 3 2 1 | (i·i i2 56 53 | 2i 6i 2i 2) |
瞧

例三：

选自《寇秀英挂帅》中寇秀英的唱段

(起板过门(略)) | 5 3 i2 3 ↗ 6 . | i 2 5 3 2 3 2 ↑ |
催 阵 鼓 不 住 得

(i·i i2 56 53 | 2i2 32 16 i) | 3 3 6 i 6 2 i |
响 叮

2 2 5 3 2 3 2 ↑ | (i·i i2 56 53 | 2i 6i 2i 2) |
咚 (阿)

以上是厦门旦(例一)和花旦(例二、例三)的一些基本唱法。第一分句落在主音“i”上，句尾落“2”音上。

例四：

选自《呼家将》中八贤王的唱段

(起板过门(略)) | i2 5 5 5 5 | 1 6 5 3 2 6 ↑ |
八 贤(那)王 高 举

(i·i i2 56 53 | 2i2 32 16 i) | 3 6 i — 6 |
面

4 3 2 2 2 1 | (i·i i2 56 53 | 2i 6i 2i 2) |
铜

例五：

选自《姊妹易嫁》中毛文简的唱段

(起板过门(略)) | i2 7 6 5 — | 6 3 5 3 2 3 2 3 ↑ |
自 幼 定 婚

(i·i i2 56 53 | 2i2 32 i6 i) | 3 2 3 3 | - 3 i2 |
张 门

5·3 2 3 2 3 2 i | (i·i i2 56 53 | 2i 6 i 2 i 2) |
女

以上是生角的两种基本唱法。第一分句落在主音“i”上，句尾落“2”音。

例六

选自《忠保国》中徐彦昭的唱段

(起板过门(略)) | 5 5 3 5 - | 5 5 3 2 i | (i·i i2 56 53 | 2i2 32 i6 i) |
有本 宫 站到 了
(0 5 3 2 3 2 i)
3 - 6 . 6 | 2 5 5 0 0 0 | i·i i2 56 53 | 2i 6 i 2 i 2) |
御 衔 之 上

例七：

选自《二进宫》中徐彦昭的唱段

(起板过门(略)) | 2 3 3 2 i | 2 2 3 i = | (i·i i2 56 53 | 2i2 32 i6 i) |
老祖 爷 墨 了 驾
(5 3 3 3 5 3 3 2 T 2 2 3 2 | 0 0 | i·i i2 56 53 | 2i 6 i 2 i 2) |
龙(阿)归 叱 后

上两例是黑脸的一种基本唱法，第一分句落在主音“i”上，尾句落“2”音。它的独特之处在于尾句不用腔，或采用喷口的技巧，这种演唱方法显得苍劲有力，有助于人物感情、性格的揭示。这种唱法生角也常用，并且不仅限于第一个上句。

例八

选自《古城会》中关羽的唱段

5 5 5 3 3 2 | i i 2 5 3 3 | (3 5 3 2 3 5 3 2 | 16 12 3 2 3) |
斩颜 良 诛文(哪)丑
5 3 3 - 3 | 15 2 3 2 2 i | (i·i i2 56 53 | 2i 6 i 2 i 2) |
盈 落 书

上例是红脸的唱法，第一分句一般落在“3”音，其旋律线条是“53 1 53”，显示出人物激昂、振奋的情绪。

综合上述，[二板]的第一个上句的结构程式有以下几个基本特征：

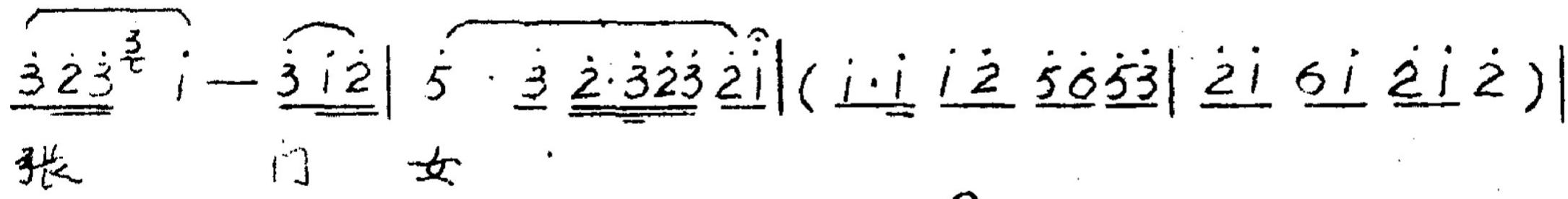
A. 在句法结构方面，无论七字句或十字句，均是由三个词组成。前两个词组成第一分句，后一个词组成第二分句。

整个第一个上句的曲调结构也正是由两个分句而构成的一个完整的乐句。

B. 在板式结构方面，都是起唱于板而落于末眼。

C. 因字音、语调和演唱风格及行当的区别，其起音、旋律也不尽相同。但无论如何变化，第一分句的落音除红脸（落“3”音）外，其它行当均落在调式的主音“1”上，通过整个唱段的第一分句而使其特定的调式与调性得以表现。句尾（第二分句）必须落于“2”音，这是传统唱法中的一个固定程式。

D. 句尾圆腔的最后一个音符是无限延长的“1”音，而却使用“2”的甩腔过门。正是四股弦传统唱腔音乐中别具一格的特色之一，如：



在实际演唱中，对句尾第四拍“2 1”两个音符的处理，就其音量和音色而言是有区别的，“2”音音量稍大，音色较明朗，而“1”音采取弱音唱法，音量较小。

(2) 上句及其过门

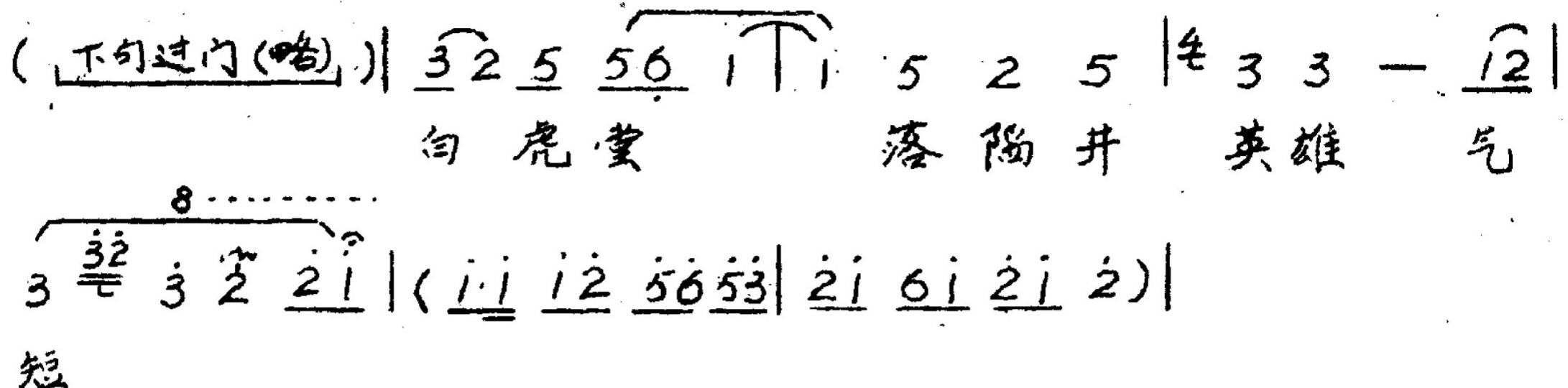
在[二板]唱腔中，为适应大段唱词的需要，做为一般上句的演唱方法及板式结构就必须有别于第一个上句。四股弦唱腔的上句变化较为丰富，通过节奏的松紧疏密，不同的行腔落音和音区的运用，打破了第一个上句和下句之间重复四次的两小节唱腔，两小节过门的结构，使[二板]唱腔的进行不至于单调、贫乏。

下面分别介绍上句及其过门的几种常用的基本程式：

A. 连头句的唱法

例一。

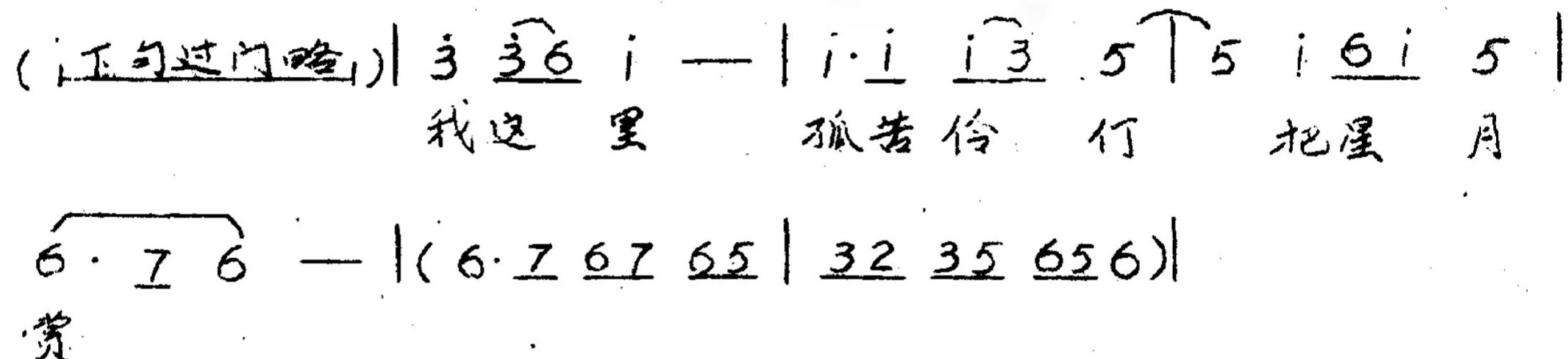
选自《逼上梁山》中林冲的唱段



上例是生角最常用的唱法，第一分句落“i”音，第二分句落“2”音。

例二。

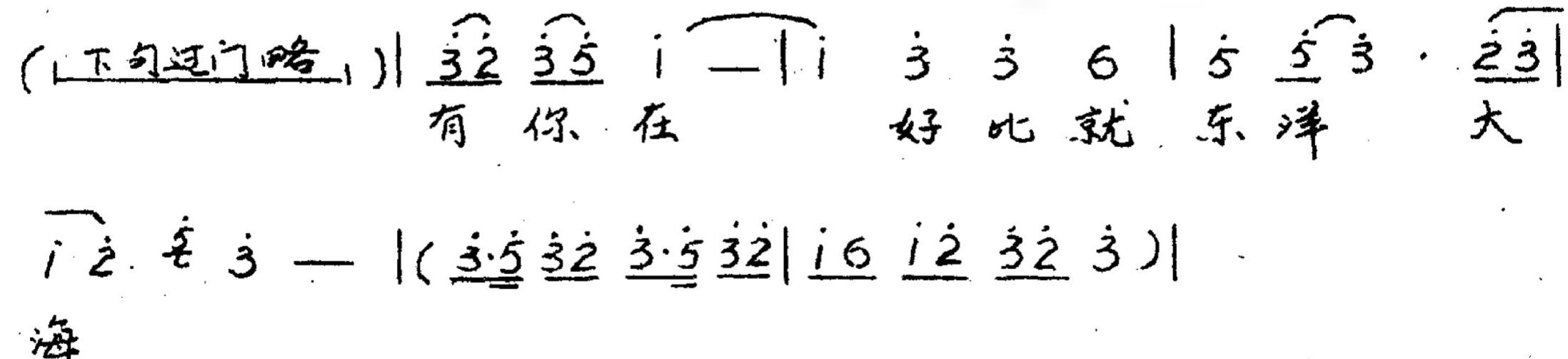
选自《金锁记》中张珍的唱段



上例是生角的一种唱法，第一分句落“i”音，第二分句落“6”音。

例三。

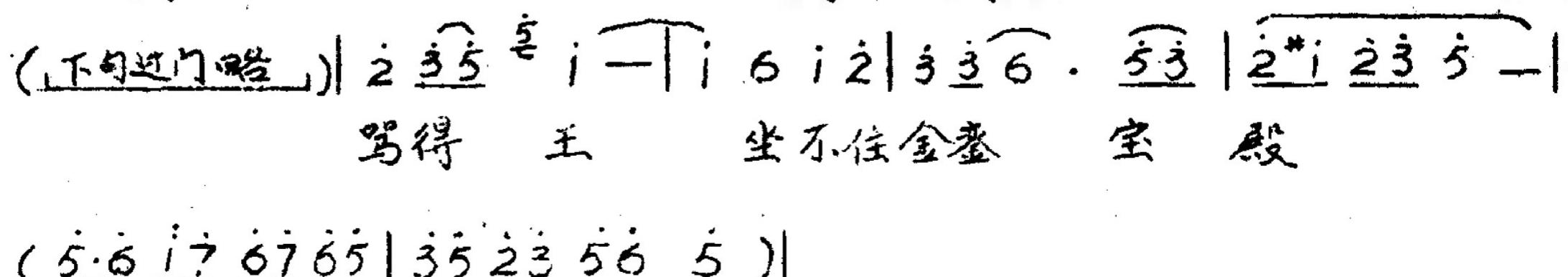
选自《哭红莲》中秦怀玉的唱段



上例是生角的一种唱法，第一分句落“i”音，第二分句落“3”音，尾音拖腔不宜过长，否则会产生行弦的感觉。

例四。

选自《骂殿》中赵光头的唱段



上例是生角的另一种唱法，第一分句落“i”音，第二分句落“5”音

(上面介绍的四例中，后两例一般很少使用)

例五

选自《呼家将》中寇富花的唱段

(下句过门略) | 2 3 1 2 3 5 1 T i 5 6 i 5 6 i 6 3 |
三杯酒 祝万岁 长生 不
老 | 5 7 3 2 3 2 1 | (1 1 1 2 5 6 5 3 | 2 1 6 i 2 1 2) |

老

上例是旦角的最常用的一种唱法，第一分句落“1”音，第二分句落“3”音

例六：

选自《新姚期》中娘娘的唱段

(下句过门略) | 2 3 5 5 i T i 6 i 2 | 3 3 5 2 T 2 7 5 6 - |
魏芙蓉 坐东宫心中 不 愿

(6 1 6 7 6 5 | 3 2 3 5 6 5 6) |

上例是旦角的另一种唱法，第一分句落“1”音，第二分句落“6”音

上面列举的六个谱例是〔二板〕上句及其过门的正常程式，因在两个分句间省去了一个分句过门，使整个上句一气呵成，故称“连头句”。通过以上不同的唱法，可以把上句及其过门的结构作如下的概括：

a. 以上各例中，它们的句法结构，都是把一个上句分成两个词组。除例二是变格的十一字句外，其它都是正格十字句构成的三七格律。

b. 它们的第一分句基本上都固定在一种格式里。在第一分句与第二分句间用切分节奏，把两个词组巧妙而自然的联结起来，构成一个节奏新颖的完整乐句。第二分句一般都是起始于头眼而落于末眼。除例二外，其它各例的第一、二分句均是一小节和三小节。

c. 在上句的两个分句中，第一分句落音是固定的，均落于“1”音；但其旋律及第二分句的旋律与落音却因行当、感情之异而各不相同。生角的演唱可落于“2、3、5、6”，老旦的演唱一般落于“2、6”，其中“2”为老旦行当较常

落音。

d. 在四小节的唱腔后，有一个两小节的上句过门。

B. 节奏紧缩的唱法：

例一.

选自《哭红娘》中秦怀玉的唱段

(下句过门略) | 3 i 2 5 5 5 3 | (3 5 3 2 1 2 3) | 5 3 5 3 · 1 2 |
北国的周训 王 打来 城

3 3 2 3 2 1 | (1.1 1 2 5 6 5 3 | 2 1 6 1 2 1 2) |
表

例二.

选自《斩姚期》中刘秀的唱段

(下句过门略) | 5 5 5 3 2 3 5 1 | (1.2 3 5 3 2 1) | 5 3 5 3 · 3 3 |
有为 王在宫院 宽恩 放(阿)

3 1 2 5 3 2 3 2 1 | (1.1 1 2 5 6 5 3 | 2 1 6 1 2 1 2) |

教

例三.

选自《哭红娘》中秦怀玉的唱段

(下句过门略) | 3 2 3 5 5 1 - | (1.2 3 2 (-)) | 0 3 3 3 6 |
唐王爷 听此言

3 3 - 3 | 1 5 3 2 3 2 1 | (1.1 1 2 5 6 5 3 | 2 1 6 1 2 1 2) |
心中 害 恐

上三例是生角的几种唱法

例四.

选自《成文楼》中王金连的唱段

(下句过门略) | 3 3 1 3 7.1 1 7.1 | (1.2 3 5 3 2 1) | 5 7 1 7 6 5 |
五针儿九 五子登科 年 年

1 3 5 3 2 3 2 1 | (1.1 1 2 5 6 5 3 | 2 1 6 1 2 1 2) |

有

上例是旦角的唱法

例五.

选自《忠保国》中徐彦昭的唱段

(下句过门略) | 6 6 5 6 | 6 0 0 0 | 3 - 0 6 |

四郎生来 张 飞

(5 3 2 3 2 1
3 0 0 0 | 1 1 1 2 5 6 5 3 | 2 1 6 1 2 1 2) |

相

上例是黑脸的唱法

上述五种谱例，是〔二板〕上句较常用的基本程式。同第一上的相比，它第一分句的唱腔和过门由各为两小节紧缩成各为一小节。从以上谱例中，可以把上句紧缩唱法及其过门，归纳出如下几个特征：

a. 上述各谱例的句法结构，都是把一个上句分为两个词组。例一、二、三、四都是正格十字句，但其格律不同，例一、二为六、四格律，例三为三、七格律，例四为七、三格律，例五是正格七字句构成的四三格律。

b. 它们都是起唱于板，落于末眼。第一分句都是两小节（包括一小节过门），第二分句由四小节构成（包括两小节过门）。在三七格律（例三）的句子中，第二分句的唱腔由三小节组成，并且是起唱于头眼，落于末眼。

c. 它们的曲调结构是由两个分句组成的一个完整乐句，第二分句的拍节较固定，无论第一个词组的字数多寡，均落在一小节（四拍）中。但其旋律及落音稍有变化，可以落于“3”，也可落于“1”音（同第一个上句的第一分句），第二分句必须落“2”音，其板式、曲调结构同第一个上句。

d. 上句中有两个过门，两分句间有一小节的分句过门，过门的旋律也是第一个上句分句过门的紧缩。第二分句后有一个两小节八拍的上句过门，和第一个上句过门相同。

(3) 连头句和节奏紧缩形式的结合使用：

例一

选自《天子乐》中宋仁宗的唱段

(分句过门略) | 5 3 5 3 . 3 2 | 3 2 3 3 | - |

锦 绣 江 山

上句

$\begin{array}{c} t \ 3 \ \underline{5.5} \ \widehat{53} \ 3 | (\ \underline{3.5} \ \underline{32} \ \underline{123}) | 5 \ \overset{6}{\underset{2}{\sim}} \ 5 \rightsquigarrow \underline{3.0} \ \underline{1.1} \\ \text{杨 将(我)征 南} \qquad \qquad \qquad \text{未} \qquad \qquad \text{回(呀)} \end{array}$
 $\begin{array}{c} 8 \cdots \cdots \ 8 \cdots \cdots \ (1.1) \ 12 \ \underline{56} \ \underline{53} \\ \underline{3} \ \underline{2} \ \underline{\underline{232}} \ 2 | \underline{\underline{232}} \ 0 \ 0 \ 0 | \underline{21} \ \underline{61} \ \underline{21} \ 2 \) \\ \text{转} \end{array}$

上例是连头句和节奏紧缩形式结合使用的唱法，这里所用的连头句，不同于一般上句省略分句过门的形式，而是下句的第二分句和上句第一分句连结起来，中间省略了两小节八拍的下句过门。上句节奏紧缩的板式，曲调及句法结构同前所述。

(4) 下句及其过门

唱词中的双数句称为下句。它的节奏、旋律和落音变化要比开口腔（第一个上句）较为灵活，下面分别介绍下句及其过门的几种常用的基本程式：

例一

选自《忠保国》中李艳妃的唱段

$\begin{array}{c} (\text{上句过门略}) | \widehat{16} \ \widehat{37} \ \widetilde{6} \ 5 | 5 \ 4 \ \overset{8}{\underset{2}{\sim}} \ \widehat{56} \ 5 | (\underline{5.6} \ \underline{17} \ \underline{67} \ \underline{65} \\ \text{咱 朝 中 国 家 大 事} \\ 35 \ 23 \ \underline{56} \ 5) | \widehat{15} \ \widehat{3} \ 3 | \overset{8}{\underset{2}{\sim}} \ \widetilde{5} \ \widetilde{2} \ \overset{8}{\underset{1}{\sim}} \ - | (\underline{1.1} \ \underline{12} \ \underline{56} \ \underline{53} | \underline{212} \ \underline{32} \ \underline{16} \ \underline{1}) \\ \text{无 人 主 掌} \end{array}$

例二

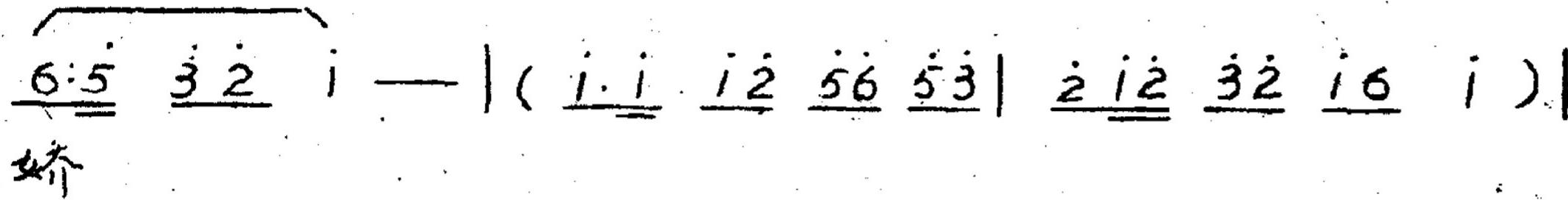
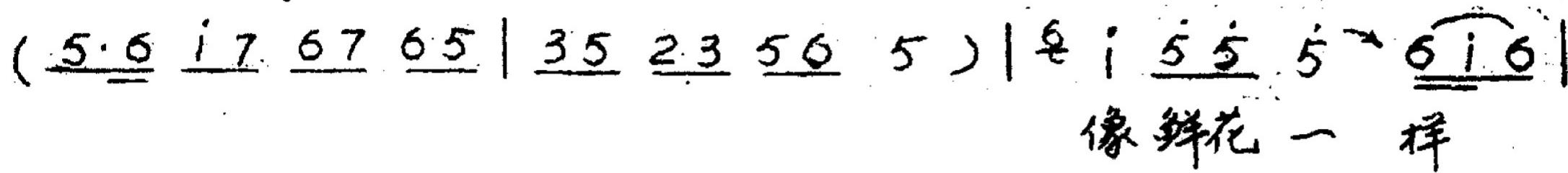
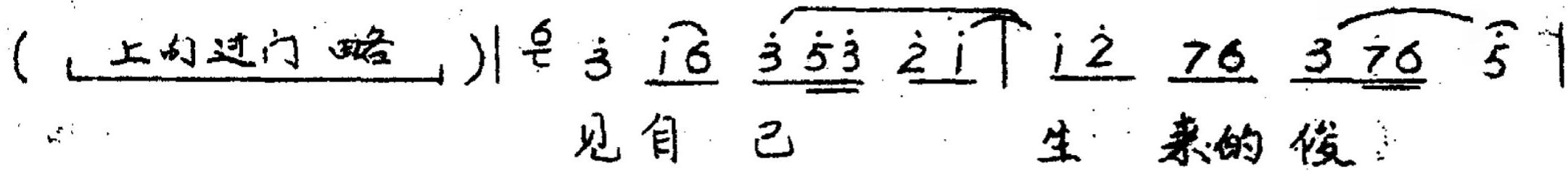
选自《忠保国》中李艳妃的唱段

$\begin{array}{c} (\text{上句过门略}) | 5 \ \overset{6}{\underset{2}{\sim}} \ 1 - | \widehat{3.5} \ \widehat{61} \ \widehat{13} \ \overset{8}{\underset{5}{\sim}} | (\underline{5.6} \ \underline{17} \ \underline{67} \ \underline{65} \\ \text{周 围 的 大 花 墙} \\ 35 \ 23 \ \underline{56} \ 5) | \widehat{6.1} \ \widehat{65} \ \widehat{63} | \widehat{63} \ \widehat{32} \ \overset{8}{\underset{1}{\sim}} | (\underline{1.1} \ \underline{12} \ \underline{56} \ \underline{53} \\ \text{打 上(那)三丈 高} \\ \underline{212} \ \underline{32} \ \underline{16} \ \underline{1}) \end{array}$

上面是青衣的两种基本唱法，第一分句落“5”音，尾句落“1”音

例三。

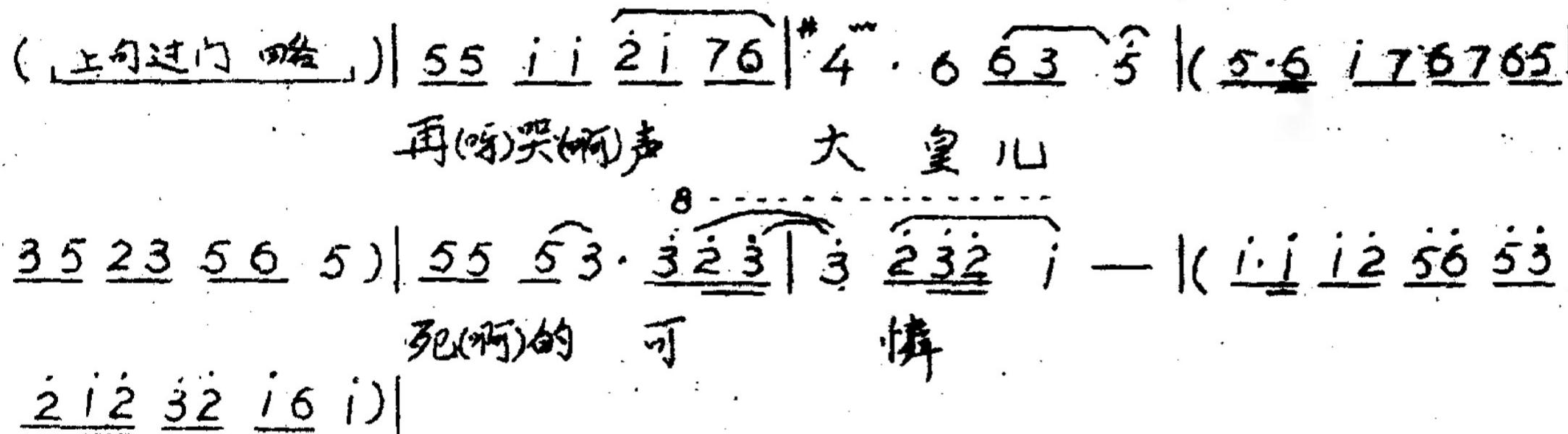
选自《花为媒》中张五可的唱段



上例是花旦的基本唱法，第一分句落“5”音，句尾落“i”音。

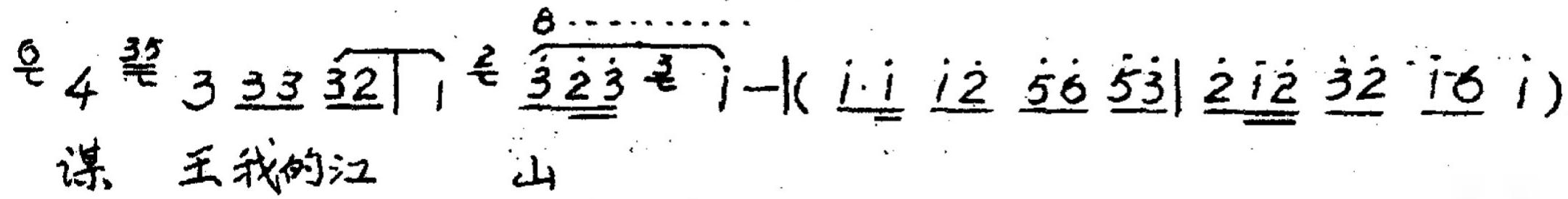
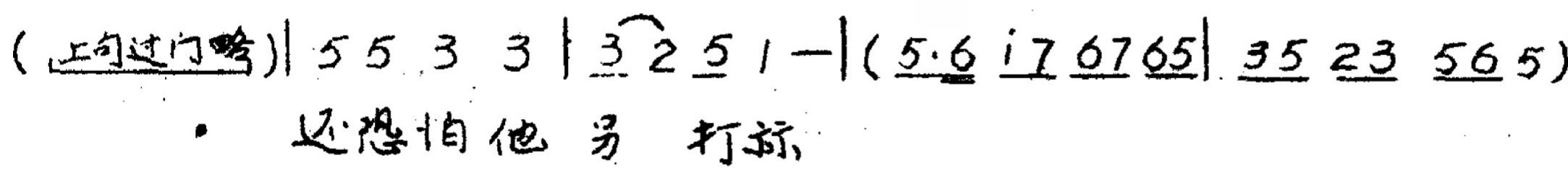
例四

选自《骂殿》中赵光义的唱段



例五：

选自《骂殿》中赵光义的唱段



上三例是须生的两种唱法，第一分句落“5”音，句尾落“i”音，其中例五的第一分句落“1”音，而仍用“5”音的用腔过门。它之所以会产生误用“i”音而腔过门的情况，是因为在它两小节的唱腔中，其旋律一般是下行到中音“1”，而不同于落于“i”音的上句第一分句和下句第二分句。

例六。

选自《忠保国》中徐彦昭的唱段

(上句过门略) | 6 6 $\frac{5}{6}$ - | $\frac{6}{4}$ 4 5 - 50 | (5.6 i 76765 | 3523.565) |

他稳坐 西川

5—3 2  2 i - | (i . i 12 56 53 | 212 32 16 i) |
自 为 王(阿)

上例是黑脸的一种基本唱法，第一分句落“5”音，句尾落“1”音。

例七

选自《三升官》中王子的唱段

(鼓譜) | 35 6 6 (60) 6 6 13 5 | (5·6 17 6765 | 35 23 56 5) |

张(的)爱卿 带上来

6 3 i 2 3 i 2 3 | 3 i 2 3 i - | (i i i 2 5 6 5 3 | 2 i 2 3 2 i 6 i) |
带上来误 搞 人 (哪)

上例是丑角的一种基本唱法。第一分句落“5”音，句尾落“1”音。

例八

选自《花为媒》中张五可的唱段

(上句过门(略)) | $i \dot{t} 6 i \dot{3} 5 - | \underline{5i} \underline{i i \dot{2}} \underline{\dot{5} \dot{3} \dot{3}}$ |
 走 上一 步 嘴郎 嘴郎 嘴郎 响

6.5 32 i - 1(i.i i2 56 53 | 2i2 32 16 i) |

上例是花旦的一种唱法，第一分句落“了”音，句尾落“了”音。

例九

选自《呼家将》中八贤王的唱段

(上句过门暗) 6 i 皇 i . 1 | 6 i 之 5 3 |
窟 天 宫 他 站 殿 角

(3·5 32 35 32 | i6 i2 32 3) | 36 - 35 5 i
高 声 赞

例十 32 i — | (i·i i2 56 53 | 2i2 32 i6 i) |
杨

上例是须生的一种唱法，第一分句落“3”音，句尾落“i”音。

例十一 选自《邯郸简》中张氏的唱段
(上句过门略) | 16 · 6 65 | 5 5 565 4 | (5·6 ii 6 i 65)
满 腹 善 处
45 65 45 4) | 46 54 | i 32 i - | (4·56 i 56 53 | 2i2 32 16 i)|
向 谁 言

上例是青衣的一种唱法，第一分句落“4”音，又称“塞韵”。它以下行的旋律，不稳定“4”音的拖腔和缓慢的节奏，较准确的表现了人物悲切委婉的感情。句尾落“i”音，色腔过门的旋律也有而变化。

例十二 选自《绣花》中秀英的唱段
(上句过门略) | 6 6 63 2 | i i2 26 | (2 23 2 | 23 2 i 2 i 6) |
每 日 里 坐 闺 房

5 35 53 65 | 6 2 i - | (i·i i2 56 53 | 2i2 32 i6 i) |
独 伴 孤 灯

上例是闺门旦的一种唱法，第一分句落“6”音，句尾落“i”音。综上所述，对于〔二板〕的下句反过门的结构可归纳出以下几个基本特征：

- a. 上面所举的不同唱法中，它们的句法结构，都是把一个下句分为两个词组，其中正格的七字句和十字句分别构成四、三和六、四的格律，其它不规整的句式也均分别归纳在两个词组中。
- b. 在板式结构方面，也都是起始于板而落于末眼。

C. 下句的曲调结构也是由两个分句而构成的一个完整的乐句。在这一乐句中，尽管其起音和旋律的走向各不相同，但句尾（第二分句）的落音必须是其调式的主音（1），在传统唱法中，这是一个固定的过程。第一分句大多落在“5”音（如例一至例八）或“3”音上（如例九、十），落于“6”音和“4”音的唱法较少。

d. 在下句的曲调中，第一分句和第二分句均有一个与其落音相符合的两小节过门。

(5) 下句的板式变换及过门

[二板]的下句及其过门除以上几种唱法外，还有一套不同于下句基本程式的板式变换部分，在传统的演唱中，常见的有“过板”，“大甩板”，“小甩板”三种，现分别介绍如下：

A. “过板”：

“过板”是[二板]板式中的半终止乐句。依据内容的需要可在任何一个下句中使用，起到揭示和总结全段唱词含意，加快或减慢唱腔速度以及“交口”（注）的作用。

“过板”是下句唱腔延伸扩展和花腔变化的变格唱法，在句法结构方面，和普通下句的格律相同，其变格部分在第二分句，如下例：

例一.

选自《杨金花布印》中宋王的唱段

(上句过门略)

度(阿)恼(阿)宁 呼(啊)延(哪)庆 (3.5 32 3.5 32)

10 0.0 0 | i - 4 5 4 5 3 3 3 3 | 3 2 0 2 3 |

1 6 1 2 3 2 3) 鞭 打 朝(哇) 连

2 (1.1 1 6 1.1 1 6 | 1.1 1 6 1.1 1 6 | 1.2 3 5 3 2 1 7 | 1 5.6 1 7 6 5 |

5 4 5 6 5 4 3 2 | 1 5 3 2 3 2 1 6 1 | (接唱上句)

注：交口即对唱双方的交接点。

例二

选自《呼家将》中八贤王的唱段

(3.5 32 3.5 32)

(上句过门略) || i i 3 5 — | 1.6 12 4 3 | 3 — — 3.2 |

哭坏了 娘 娘

i 16 12 32 3) | — — 0 | 1 5 3 2 2 | i — — | 1 5 3 2 3 2 | i 2 |

吓坏了 孤 王 啊

(i.i 16 i.i 16 | i.i 16 i.i 16 | 1.2 35 32 | i | 5.6 i 7 65 |

54 56 54 32 | i 53 2 32 i | 53 2 32 16 i | (接唱上句)

例三

选自《三娘教子》中薛宝的唱段

(上句过门略) || 5 i 3 5 | 6 65 5 50 | (5.6 i 7 67 65 |

急回头 我埋怨声

35 23 56 5 | 5 3 2 2 | i — — | 6 5 | 5 6 3 2 1 6 |
东 人 英 歌

(i.i 16 i.i 16 | i.i 16 i.i 16 | 1.2 35 32 | i | 5.6 i 7 65 |

54 56 54 32 | i 53 2 32 i | 53 2 32 16 i | (接唱上句)

上三例是生角的一些唱法，它们的第一分句结构基本相同，尾音落在“3”或“5”，（其中例一、二中第一分句无限延长的尾音，采取了花腔的唱法，这种唱法一般用于过板句中，正格下句使用不多。第二分句采取了扩展的形式，虽然其唱词的排列和旋律进行各不相同，但一般多在高音区活动，（或使用假嗓唱法）尾音落在主音“i”，和第一分句形成对比，使“过板”的唱腔曲调显得较为激奋、豪放。唱腔应用了大小节的过门，称“过板过门”。

例四

选自《下南唐》中刘金定的唱段

(上句过门略) | 55 55 i — | 5·5 55 i ~ | 653 21 16 26 |
敲(哇)一(吧)声 哪得隆咚隆隆隆 四海(哏个)有 音
i0 i0 5 = | 63 21 16 26 | i — — — | i·i 16 i·i 16 |
声 (吧 嘴) 哪 呼哩哪 呀 嘴

| 12 35 32 i | 5·6 17 65 | 54 56 54 32 | i 53 232 i |
53 232 16 i | (接唱上句)

例五.

选自《呼家将》中戚鸾花的唱段

(上句过门略) | 1·2 3 6 | 5 5 i i — | 6 6 — 5 |
祝 万 岁 福如东海 寿比 南
5 10 5 10 5 10 5 10 | 35 3 6 21 6 15 | i — — — | i·i 16 i·i 16 |
山 (哎 噜哎 啊 哟呀)

| 1·2 35 32 i | 5·6 17 65 | 54 56 54 32 | i 53 232 i |
53 232 16 i | (接唱上句)

上两例是花旦的一些过门的唱法，在板式结构及旋律走向方面，它和生角是有明显区别的；第一分句和第二分句尾音均落于“i”音，而且分句间没有过门。行腔中音程跳跃幅度极大，并多采用滑音、顿音和加入衬字的花腔演唱技巧，使得节奏新颖跳荡，曲调欢快活泼，宜于体现花旦俏丽、明快的演唱风格。

例六

选自《龙文搜楼》中王金莲的唱段

(上句过门略) | 5 3·5 32 i — | 2 57 6 156 i — | 6 6 6 353 21 |
王 金 莲 伸 王 腕 穿 针 绣

是 i · 3 6 7 6 5 | * 5 4 5 5 3 3 2 | (i · i 16 i · i 16)

花

i · 2 3 5 3 2 i | T i 5 · 6 1 7 6 5 | 5 4 5 6 5 4 3 2 | i 5 3 2 3 2 i |

5 3 2 3 2 1 6 i) (接唱上句)

例七

选自《捲簾筒》中张氏的唱段

(上句过门略) | 5 — i 1 6 | 5 5 2 4 — | 5 5 — 5 2 |
苦 命 的 儿 和 女 受 尽 痛

4 5 — — 3 | 2 * 2 — 3 2 | (i · i 16 i · i 16)

煎

i · 2 3 5 3 2 i | T i 5 · 6 1 7 6 5 | 5 4 5 6 5 4 3 2 | i 5 3 2 3 2 i |

5 3 2 3 2 1 6 i) (接唱上句)

例八

选自《忠保国》中李艳妃的唱段

(上句过门略) | 6 5 5 3 i — | 5 3 2 i — | 5 5 5 3 2 5 |

止 不 住 恨 天 怨 地 面 带 情

2 i 6 i 5 | 5 5 5 3 2 | (i · i 16 i · i 16)

帐

i · 2 3 5 3 2 i | T i 5 · 6 1 7 6 5 | 5 4 5 6 5 4 3 2 | i 5 3 2 3 2 i |

5 3 2 3 2 1 6 i) (接唱上句)

上面是青衣和闺门旦的一些唱法，其板式结构和花旦的相同。它的变格部分（第二分句）基本上是第一分句的模拟和扩展。例六、八的第一、二分句均落于“1”音，其间省略了分句过门。在例六中，虽有较大的音程跳跃和清音尾唱，但由于它的节奏重，行腔舒缓，又无花腔衬字，尤其是为二分句旋律的继续。

使得曲调仍不失其隽秀、委婉。例七第一分句采用了“寒韵”（尾音落“4”）的唱法，整个乐句旋律下行，而且都在低音区活动，曲调哀怨而简洁，宜于表现人物较悲切的感情。

例九

选自《忠保国》中徐彦昭的唱段

(上句过门略) | 6 6 5 — | 6 6 5 0 | (5 6) 7 6 5 |

我上前 打量

3 5 2 3 5 6 5) | 3 2 — | 1 2 1 1 1 | (1 1 1 6 |

众 位 虎 郎

1 1 1 6 | 1 2 3 5 3 2 | 1 5 6 7 6 5 | 5 4 5 6 5 4 3 2 |

| 5 3 2 3 2 | | 5 3 2 3 2 1 | (接唱上句)

例十

选自《清查村》中包拯的唱段

(上句过门略) | 3 2 1 1 1 | 2 1 2 1 2 | 2 1 1 5 0 0 0 |

宋王爷 有圣旨

2 1 2 3 2 1 | 2 3 2 1 — | 1 5 2 5 1 | — — — |

臣 把 朝 还 → (1 1 1 6 | 1 2 3 5 3 2 | 1 5 6 7 6 5 | 5 4 5 6 5 4 3 2 |

| 5 3 2 3 2 | | 5 3 2 3 2 1 | (接唱上句)

上面是黑头的两种唱法，其板式结构的变格部分（第二分句）同其它行当不同，第二分句只用了三小节，而省略了四拍的花腔，旋律进行中没有大的起伏，曲调刚直而简洁。第一分句句尾落“1”音，也可落“5”音（如例九），第二分句则必须落于主音“1”。

综上所述，下句的板式变格“过板”及其过门，基本上可以

把它归纳出几个特征：

a. 各种行当演唱“过板”的句法结构都是把一个下句分成三个词组，而成为两个分句，构成一个完整的乐句。它的变格部分，除黑头（三小节十二拍）外，其它行当均是四小节十六拍，在两分句间，男声唱腔要有两小节的空腔过门，而女声唱腔则采取“连头句”的唱法。第二分句后都有一个六小节（二十四拍）的过板过门。（按照传统唱法，过板过门后是〔二板〕唱腔的新开始，即按一节一个上句的唱法进行）

b. 变格下句的第一分句（前两个词组）与正格结构类似。它的板式变格部分都在第二分句，而且基本上是在第一分句的主音型上做模拟的变化扩展。

c. 第一分句的旋律进行和落音较丰富，尾音可落于“5、1、3”，还可采用寒韵“4”的唱法。第二分句为了稳定调式，和上句形成对比，其尾音必须落于特定调式的主音“1”。

B. 大甩板

大甩板是〔二板〕板式中下句的一种花腔变化和扩展的变格唱法。分旦角（花旦）和生角（须生、老生）两种演唱形式，因为它的前两个词组分别有两节无限延长的用途，故称“大甩板”如下：

旦角用：

例一：

选自《荷珠配》中荷珠的唱段

(上句过门略) | " 166 6 — 135 461 332 | i i - o |

荷珠撇 到 (哪哈 哟呀 咳呀)

53 32 1231 | 2 - - - | 32 31 2 - | 32 31 2 - |

花 呀(哟格) 国 中 那哈 哟呀 咳 哪哈 哟呀 咳

53 2 53 2 | 76 75 6 - | (53 22 53 22) 76 75 6 -)

嗯呀 咳 哪呀 咳 哪哈 哟呀 咳

661 35 | 56 - - - | 55 53 | 2 i 2 0 |

花(呀) 国(哪) 中 (哪哈 哟呀 咳 哟呀 咳)

1 3 2 i 2 | 5 0 5 0 5 0 | 5 i 3 . 5 3 2 | i i 16 i i 16 |

哪 哈呀 咳 嗯哎 嗯哎 哪 咳 哟 呀 哟)

i i 16 i i 16 | 5 i 2 3 5 3 2 | 0 | 4 3 3 3 3 2 | i | 3 3 3 3 3 2 | i |

3 i 2 2 3 i 2 2 | 2 . 3 5 5 6 5 | i 5 札 札 3 . 5 5 i 6 5 | 4 4 5 2 6 5 4 3 2 |

16 5 5 3 2 i 3 2 i 6 | 5 5 3 2 i 3 2 i 6 |)

例二

选自《金瓶梅》中鲤鱼精的唱段

(上句过门 噢) | i 16 6 — v i 3 5 — 4 6 i 5 3 3 2 |

23 变 牡丹 (哪 哈 哟 呀)

10 10 10 10 | 5 3 3 2 3 2 3 1 | 2 0 2 0 2 0 2 0 | : 3 . 2 3 i 2 - |

咳 呀 嗯 呀) 牡丹(哪)好 模 样 (哎 嗯哎 哪 哈 咳 呀 咳)

5 3 2 5 3 2 | 7 6 7 5 6 - | (5 3 2 2 5 3 2 2 | 7 6 7 5 6 -) |

嗯 啊 咳 呀 咳 哪 哈 哟 呀 咳)

6 6 . i 3 5 | 6 5 6 - - | 5 . 6 5 3 | 2 i 2 - |

牡丹(哪)好 模 样 (哪 哈 咳 呀 咳 哟 呀 咳)

1 3 2 i 2 | 5 0 5 0 5 0 5 0 | 5 6 i 3 . 5 3 2 | i i 16 i i 16 |

哪 哈呀 咳 嗯哎 嗯哎 哪 哈 哟 呀 咳)

i i 16 i i 16 | 5 i 2 3 5 3 2 | 0 | 4 3 3 3 3 2 | i | 3 3 3 3 3 2 | i |

3 i 2 2 3 i 2 2 | 2 . 3 5 5 6 5 | i 5 札 札 3 . 5 6 i 6 5 | 4 4 5 2 6 5 4 3 2 |

16 5 5 3 2 i 3 2 i 6 | 5 5 3 2 i 3 2 i 6 |)

上两例是花旦的两种唱法，多表现一种较欢快喜悦的情景。

从许多传统谱例来看，一般都在七字句的喝段中使用，并组成“三、一、三”或“二、二、三”的格律。分别由前两个词组，第三个词组以及第三个词组的重复使用构成三个乐句，而成为一个完整的下句乐段。第一乐句是由两个词组（三、一或二、二格律）用自由节拍组成的两个乐汇（尾音必须落于“6”和“5”），又加衬词扩展而成。第二乐句由第三个词组及若干衬词组成，在大小节的行腔中，通过两次旋律与节奏的紧缩，以及第六小节下四度的离调手法而落于“6”音；其后有一个做喝腔严格模拟的乐句过门。第三个词组的重复使用及六小节的花腔构成第三乐句，尾音落于高音“1”，喝腔后有一个不规整的小节用拔腔过门。它起着承上启下的作用，按照传统的程式，用拔腔过门后一般转为〔二板〕喝腔。

生角用：

例三，
 选自《忠保国》中杨波的喝段
 (上句过门略) | + 3 3 ³⁵ — 2 3 2 v ↑ — (打打 1 1 1 2 5 6 5 3)
 拖腔 胡 预
2 1 2 3 2 1 5 1 0 | 2 5 3 2 1 3 2 | ³ i — i 6 5 | 5 5 3 2 #1 2 3
 悠 吻 了(挂)
1 1 1 6 1 1 1 6 — | 1 1 1 6 1 1 1 6 | 5 1 2 3 5 3 2 1 0 | 4 3 3 3 3 3 2 1 1
3 3 3 3 3 2 1 1 1 3 1 2 2 3 1 2 2 1 2 3 5 5 6 5 1 | ⁵ 突慢 扎扎 3 5 5 1 6 5
4 4 3 2 6 5 4 3 2 1 1 6 5 5 3 2 1 3 2 1 6 1)

上例是生角的基本喝法，其要格部分是下句的前两个词组，分别采用自由节奏而形成两个乐汇，构成了第一分句。按照传统的喝法，这两个乐汇一般分别用第三、四两个字做喝腔。尾音必须落于“3”和“1”者。下句的第三个词组和〔二板〕的过板喝法相同，其色腔过门同旦角所用。

C. 小甩板

例：

选自《呼家将》中扈三娘的唱段

(上句过门略) | 16 6 6 | 32 53 5 | 4 6 6 | 65 32 |

一 杯 美 酒 奉 君

喜；喜；喜；喜 | 35 3 5 7 3 3 2 | 1 1 1 6 1 1 1 6 |

前 (哎 嗯 哎 啊 哟 呀 哟 哟 哟)

5 1 2 3 5 3 2 | 0 | 3 3 3 3 3 2 1 | 1 | 3 3 3 3 3 2 1 |

3 1 2 2 3 1 2 2 | 2 3 5 5 6 5 | 1 5 1 5 1 5 | 3 5 6 1 6 5 |

4 3 2 6 5 4 3 2 | 1 0 5 5 3 2 1 3 2 1 0 | 5 5 3 2 1 3 2 1 0 |

—— —— —— —— |

—— —— —— —— |

—— —— —— —— |

—— —— —— —— |

—— —— —— —— |

—— —— —— —— |

—— —— —— —— |

—— —— —— —— |

(6) 压板

在〔二板〕的演唱中，因剧情需要而插入道白、动作、午睡时，要将喝腔暂时终止下来，插入音乐壳断，这种形式在戏曲上称“压板”或“行弦”。人物的道白和动作在压板音乐中进行。按照传统的演唱习惯，继续起唱〔二板〕时，一般都使用放慢了速度的〔流水板〕起板过门。〔二板〕中的压板有以下几种程式：

A. 上句压板：压板可用在上句喝腔之后，因上句落音的不同，可分别使用不同的几种压板。

a. 双字压板

例一

选自《天子乐》中宋仁宗的唱段

(下句过门略) | 5 5 5 3 | 3 2 1 3 2 3 2 1 | 1 1 1 2 5 6 5 3 |

有 为 王 开 金 口

2 1 2 3 2 1 6 1) | 2 6 6 3 0 3 | 3 3 2 2 2 · | 6 (2 3 2 1 6 1) |

贵人 向前

4 2 - - 3 || 2 3 2 1 6 1 | 2 3 5 1 | 6 5 4 3 | 2 - - 3 ||
(太)

5 0 5 0 | 3 3 2 1 - | 3 5 3 5 6 1 6 5 | 3 5 3 2 1 6 1) | (接唱下句)
太 太

上例的八字压板是〔二板〕唱腔中使用较多的一种形式。唱腔最后一小节通过七度跳跃(3 2)上行至之音的压板音乐。传统的演奏方法中，压板音乐的第一小节为大拍，其它仍是 $\frac{1}{4}$ 拍节。压板音乐共分三部分，前两小节为第一部分，根据唱腔的需要，对唱腔作模拟的逆行；第二部分由四小节组成一个乐句，为主体部分，可视剧情需要做无定次的反复；第三部分是四小节的接唱过门。由板鼓下入鼓点后、小锣随旋律三击，乐队进入第三部分的演奏，然后接唱。

b. 工字压板：

例二

选自《淤泥河》中罗成的唱段

(1. 下句过门略) | 3 2 3 5 5 6 1 | 3 3 6 1 | 4 3 0 1 2 |

游 淤 河 撤 下 了 银 枪 一

杆 | 3 2 3 5 4 | 3 4 3 2 1 2 | 3 2 3 - 4 || 5 0 5 0 | 3 3 2 1 - |
仓 才 仓 才 仓 0

3 2 3 5 4 | 3 4 3 2 1 2 | 3 2 3 - 4 || 5 0 5 0 | 3 3 2 1 - |
(太 太)

3 5 3 5 6 1 6 5 | 3 5 3 2 1 6 1) | (接唱下句)

工字压板在〔二板〕唱腔中使用较少，主要应用于配合人物动作。压板音乐的第一部分加入打击乐，随着演奏，视人物动作

做无定次的反复。第二部分是四小节，也是依据剧情需要做无定次反复。第三部分接唱过门同“八字压板”。

C. 五字压板

例三：

选自《呼家将》中宋王的唱段

(下句过门略) | 3 6 4 3 3 | 2 3 5 | - | (1.1 1 2 5 6 5 3 |

元 奈何王我 下金(呐)殿

2 1 2 3 2 1 6 | 1 - | 1 2 3 1 7 | 2 6 - - (7) 6 5 3 5 |

去把 情讲

6 5 6 | 7 | 6 5 3 5 | 6 5 6 - 7 : | 5 0 5 0 | 3 3 2 | - |

(大 大)

3 5 3 5 6 | 5 5 | 3 5 3 2 1 |

上例是〔二板〕中五字压板的形式。共分两部分，压板音乐随唱腔的落音而起，在四小节的旋律基础上做无定次的反复。第二部分同其它压板。

B. 下句压板

〔二板〕下句唱腔中，除五字压板可做半终止的音乐完折外，(五字压板的使用同上句)其它如上字压板、六字压板只在唱段结尾时用，起着〔二板〕唱腔完全终止的作用。

a. 上字压板

例一：

选自《哭红莲》中秦怀玉的唱段

(上句过门略) | 0 3 3 6 | 1 1 1 | 2 3 5 | 2 2 - - - |

我还 得 进 红 堂

3 2 1 6 1 2 3 | 3 1 1 (2 ||: 1 2 7 6 5 6 | 1 2 4 3 |

好言 奉 承

2 1 7 6 5 6 | 1 1 - 2 || 1 - - 0 ||

b. 六字压板

例二

选自《追鱼》中“数珍的唱段”

(上句过门略) | 0 3 3 2 | 5 7 6 7 | 2 3 2 ||

叹人间谁与我

6 1 3 5 6 2 2 6 | 5 - - (6 ||: 5 · 6 4 3 2 3 | 5 : 6 | 7 |

互诉衷肠

6 5 4 3 2 3 | 5 5 - 6 : | 5 - - 0 ||

以上两压板均由四小节组成，可视人物动作做无定次反复，最后渐慢转入结束句而终止。

(7) 转板

[二板]可以独立构成完整的唱段，也可以由中间转入其它板式。在传统的演唱中，[二板]可以转入[流水板]，[三板]和[二性板]等不同板式。下面分别介绍[二板]转板的几种常用程式。

A [二板]转[流水板]：

[二板]可以通过不同的方式，从其上句转入[流水板]，在传统中，从上句转入[流水板]的唱法有以下几种：

例一

选自《清明祭》中“周明的唱段”

(上句略) | ; 1 6 6 5 | ; 1 6 1 2 5 3 | (3 5 3 2 3 5 3 2 |

孩儿 我 痛心疾首

1 1 6 1 2 3 2 3 | 3 5 6 5 (渐慢) 5 3 5 7 2 3 2 | 2 1 | 1 6 1 6 |

悔 断肠

1 3 2 3 1 | 1 6 1 | 5 1 6 5 | 1 2 3 5 | 3 2 1 |

转[流水板]

1 3 5 | 3 3 2 3 1 | (1 2 3 5 | 3 2 1) | 3 1 2 |

悔不该清明酒醉 把 祸

5 3 5 2 3 2 | (1 2 3 5 | 3 1 2) | (接流水板下句)

闻

上例是〔二板〕上句转入〔流水板〕较常见的基本程式，它是通过〔二板〕下句的变格唱法——过板的形式，引出〔流水板〕 $\frac{3}{4}$ 拍节的过板过门，伎其做为过渡乐句而转入〔流水板〕的。为解决由一板三眼的〔二板〕突然转入一板一眼的〔流水板〕在速度和节奏上的矛盾，对转板前下句第二分句采取了节奏紧缩并使速度渐慢的方法，减缓 $\frac{3}{4}$ 拍节的速度，缩小两种拍节的差距，使得〔流水板〕的进入较为自然。

例二

选自《穆桂英挂帅》中穆桂英的唱段

(上句 咯) | 0 6 6 $\dot{3}$ 5 | 4 6 5 — | 6 $\dot{3}$ $\dot{5}$ — 5 |

穆桂英 我本是 儿 的 母

| $\dot{2}$ 6 5 | 5 5 $\dot{3}$ 2 | $\dot{2}$ $\dot{10}$ $\dot{10}$ | (前d=后d) (稍快) | 1 3 2 3 | 0 1 6 1 | 5 1 6 5 |

魏

转〔流水板〕

| 1 2 3 5 | 3 2 1 | 5 5 . $\dot{3}$ | $\dot{2}$ 3 3 6 3 2 | (1 2 3 5 | 3 2 1) |

我的 儿 表家乡

$\dot{5}$ 1 3 $\dot{2}$ | $\dot{5}$ 3 3 2 | (1 2 3 5 | 3 1 2) | (接〔流水板〕下句)

那个珠泪 漠

上例是〔二板〕上句转入〔流水板〕的一种形式，其转板方法同例一，也是通过过板唱腔，引出〔流水板〕过板过门而进行的。只是 $\frac{3}{4}$ 拍节的过门采取了变速的节奏，伎 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 拍节的时值相等，同时又通过稍快的处理，逐渐过渡到〔流水板〕唱腔的正常速度。

例三

选自《呼家将》中岳窑花和宋王的对唱

(上句过门咯) | 1 2 3 1 6 2 | 5 5 1 1 | 6 6 6 — 5 |

祝 万 多 福 如 东 海 寿 比 南

8 1 0 8 1 0 8 1 0 | 3 5 3 6 2 1 6 1 6 | (1 1 1 6 1 1 1 6 | 1 2 3 5 3 2 1 |

山 啊 嗯 啊 哟 啊 呀

(快) 转[流水板]

$\frac{2}{4}$ 5 5 | 5 6 3 | 5 5 | 5 6 | | $\frac{3}{4}$ 5 3 2 3 2 | | $\frac{2}{4}$ 5 3 2 3 2 | 5 |

(前d=后d) 1 1 5 | 3 3 6 2 | | (1 2 3 5 | 3 2 |) | 3 | 2 | 3 2 | |

能说 会道 庞爱妃

(1 2 3 5 | 3 1 2) | (接下句唱腔)

上例 [二板] 上句转 [流水板] 的方法，同样也是通过下句的过板形式进行的。只是过板过门采取了变格形式，转入 $\frac{2}{4}$ 拍节时，速度突然加快，然后以慢一倍的速度起唱 [流水板] 上句。

例四。 选自《哭红莲》中秦怀玉的唱段

(上句过门略) | 2 2 3 2 | 2 7 6 | 3 5 | (5 6 1 7 6 7 6 5 |

罗婵娘 你 不 是

3 5 2 3 5 6 5 | 6 1 3 5 · 6 | 6 3 5 3 2 - | $\frac{6}{4}$ (2 3 2 1 6 | |

三岁 玩童

$\frac{4}{4}$ 2 - - 3 | 2 3 2 | 6 | 2 3 5 | 6 5 4 3 | 5 0 5 0 | 3 3 2 | - |

(大 大)

转[流水板]稍快

3 5 3 5 6 1 6 5 | 3 5 3 2 1 6 | | $\frac{2}{4}$ 前d=后d 1 2 3 5 | 5 3 3 2 3 | | (1 2 3 5 |

把一个 秦怀玉

3 2 | | 3 3 1 2 | 5 3 2 | | (1 2 3 5 | 3 1 2) | (接[流水板]下句)

越说 越 恼

上例 [二板] 上句转 [流水板]，是通过下句的压板音乐接 [流水板] 的四小节起板过门进行的，为伎 $\frac{1}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 拍节的过渡较自然，一般在转入 [流水板] 时用比原速度稍快的速度起唱。(在 [二板] 转 [流水板] 时， [流水板] 的起板过门一般都按 $\frac{4}{4}$ 记)

谱)

例五

选自《单刀会》中关羽的唱段

(上句过门略) | 5 5 5 3 3 2 | i 1 5 5 3 3 | (3.5 3 2 3.5 3 2 |
请君候 过江(呵)来

(稍慢) | 6 1 2 3 2 3 | $\frac{2}{4}$ 5 3 5 3 | 0 3 2 6 | i 0 | 5 5 3 |
把 宴 观 你要

3 6 3 2 | (1.2 3 5 1 3 2 i) | 3 i 2 | 5 3 2 | (1.2 3 5 |
来了 真君子

3 i 2) | (接[流水板]下句)

上例是[二板]上句转入[流水板]的一种形式，它通过[二板]下句第二分句的紧缩，稍自然地过渡为 $\frac{2}{4}$ 拍节的[流水板]的节奏。

[二板]下句转[流水板]的几种形式：

例六

选自《张廷秀私访》中张廷秀的唱段

(下句过门略) | 3 2 3 5 6 i | 3 6 i 3 2 | (i i 1 2 5 6 5 3 |
张廷秀 低下头

2 1 2 3 2 1 0 i | 2 2 3 6 | 2 3 i | 2 3 i 7 | 6 - - (7 |
心中 晴 想

||: 6 7 6 5 3 5 | 6 5 6 i 7 | 6 5 3 5 | 6 5 6 - 7 :||

转[流水板]
前d = 后d (稍快)
5 0 5 0 | 3 3 2 1 - | 3 5 3 5 6 i 6 5 | 3 5 3 2 1 6 | (2/4 3 3 6 |
(太 太) 忽然

5 5 2 3 | (3 5 3 2 | 1 2 3 1 5 3 3 | 3 4 2 1 | (1 2 3 5)
一计 想 心 中

3 2 i) | (接[流水板]上句)

上例是[二板]下句转[流水板]的形式，通过[二板]上句的压板音乐引出[流水板]的起板过门。(在[二板]转[流水板]时，[流水板]的起板过门一般都按 $\frac{1}{4}$ 记谱)

B. [二板]转[念板]

[二板]的上句或下句，可以不经过[流水板]的过板过门和起板过门而自然、流畅地直接转入[念板]。

例一

选自《呼家将》中宋王的唱段

(上句过门略) | 6 i 4 2 | 7 6 i 4 5 - | (5 6 i 7 6 7 6 5 | 3 5 2 3 5 6 5) |
上打君 下打臣

| 2 i 4 5 | 5 3 2 i - | (1 1 1 2 5 6 5 3 | 2 1 2 3 2 | 6 i) | $\frac{2}{4}$ 5 6 i |
等 等 朝 纲 选 [念风] (前 d = 后 d)
凹面剑

| 1 5 i 4 3 5 | 3 3 5 | 2 2 7 | 6 (5 6 5 6 T 6) | 2 2 3 1 | 6 i | 2 |
上 造 着 七 龙 八 龙 风 老 祖 爷 的 御 笔

| 2 6 | 3 5 3 2 | 3 2 | (5 5 6 i | i) | (下略)
把 目 来 传

上例是[二板]上句转入[念板]的唱法。板式转换时，[念板]速度放慢一倍。(即 $\frac{1}{4}$ 时值 = $\frac{2}{4}$)。

例二

选自《姊妹易嫁》中毛文简的唱段

(下句过门略) | 6 4 3 2 | 3 2 | (1 2 3 5 3 2 i) | 4 3 3 1 | 3 1 2 |
素 花 妹 娶 我 家 贫

转[念板](前d=后d)
 $\dot{2} \dot{5} \underline{\dot{3} \dot{2} \dot{3} \dot{2} \dot{3} \dot{2}} | (\dot{1} \cdot \dot{1} \dot{1} \dot{2} \underline{\dot{5} \dot{6} \dot{5} \dot{3}} | \dot{2} \dot{1} \dot{5} \dot{1} \dot{2} \dot{1} \dot{2}) | \frac{2}{4} \underline{0 \dot{3}} \underline{\dot{3} \dot{3} \dot{6}}$
 苦 她言誓

$\dot{2} \dot{3} \dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{2} | \underline{0 \dot{2} \dot{3} \cdot \dot{5} \dot{3} \dot{2}} | \dot{2} \dot{1} (\underline{6 \dot{5} \dot{6} i \dot{1} i}) \dot{3} \dot{3} \dot{6} \dot{3} \dot{2} | \dot{2} \dot{1} (\underline{6 \dot{5} \dot{6} i \dot{1} i})$
 不嫁我 牛娃耳闻眼传
 $\dot{1} \dot{3} \dot{5} \dot{2} \dot{7} | \dot{6} | (\dot{66})$ (下略)
 我不相位

上例是〔二板〕下句转入〔念板〕的唱法，速度转换与前一种相同。

例三 选自《金钗记》中张珍的唱段
 (下句过门略) $\dot{3} \dot{3} \dot{6} i - | \dot{1} \cdot \dot{1} \cdot \dot{1} | \dot{3} \dot{5} \dot{1} s i \dot{6} \dot{1} \dot{5} | \dot{6} \cdot \dot{7} \dot{6} - |$
 我这里 孤苦伶仃 把星月赏
 $(\dot{6} \cdot \dot{7} \dot{6} \dot{5} | \dot{3} \dot{5} \dot{6} -) | \dot{2} \dot{2} \dot{6} \dot{2} \dot{3} \dot{2} | \dot{1} \dot{6} \dot{1} \dot{6} \dot{1} \dot{3} \dot{5} | (\dot{5} \cdot \dot{6} i \dot{7} \dot{6} \dot{5} |$
 你那里 鹊鵙蝶蝶
 转[念板]前d=后d
 $\dot{3} \dot{5} \dot{2} \dot{3} \dot{5} \dot{6} \dot{5} | \frac{2}{4} \underline{0 \dot{3}} \dot{2} \dot{6} | \dot{1} \cdot (\underline{6 \dot{5} \dot{6} i \dot{1} i}) \dot{2} \dot{2} \dot{3} \dot{2} | \dot{2} \dot{1} (\underline{6 \dot{5} \dot{6} i \dot{1} i})$
 可成双 将此情

$\dot{1} \dot{1} \dot{3} \dot{5} | \dot{2} \dot{6} (\dot{66} \dot{1} \dot{6}) \dot{2} \dot{6} \dot{2} | \dot{5} \dot{7} \dot{6} \dot{6} \dot{7} \dot{6} \dot{5} \dot{1} \dot{5} \dot{3} \dot{3} \dot{5} \dot{3} \dot{2} |$
 问鲤妨 波浪漾 月窗
 $\dot{1} \cdot (\underline{6 \dot{5} \dot{6} i \dot{1} i})$ (下略)
 黄

上例是从〔二板〕下句第三词组转入〔念板〕的唱法，速度转换同前。

C. [二板] 转 [导板]

[二板]可以在下句转入[导板]，如下

例一.

选自《打金枝》中国母，金枝对唱

(上句过门略) | i i i 6 5 | i . i i 3 7 | 2 5 . 5 0 | 3 5 2 3 5 6 |

身上边 撕坏了

1 5 - 6 3 | 6 . 2 i - | (i . i 1 2 5 6 5 3 | 2 1 2 3 2 1 6 i) | 5 3 2 3 i i |
龙 凤 衣 是哪家文 或

(1 . 2 3 5 3 2 i) | 3 1 2 3 5 - | 2 6 5 7 6 5 | 5 7 6 5 | 3 5 3 2 |
得罪了 你 你 对(哪) 父王 国母 再把话来

3 i — | 3 3 6 | 6 3 2 i | 2 2 3 7 6 | 5 — | (下略)
提 李 蔷 呀 跪 宛 院

上例由〔二板〕下句转入〔导板〕的板式转换，是比较简练的。它通过上句第一分句的节奏紧缩，又在第二分句（一小节四拍）里采用了 $\frac{2}{4}$ 拍节的节奏规律，为下句转入〔导板〕创造了条件。

D. [二板]转[三板]

[二板]转[三板]的板式变换，一般都在下句中进行，如下：

例一

选自《斩娥期》中刘秀的唱段

(下句过门略) | 6 5 - 5 | 5 - (55) | 3 3 3 2 | 1 5 2 - |
为王 登基 先削老王莽

(i . i 1 2 5 6 5 3 | 2 1 5 1 2 1 2) | 6 6 5 6 5 | 6 6 3 5 - 0 |
(稍快) 替我的死后父 王

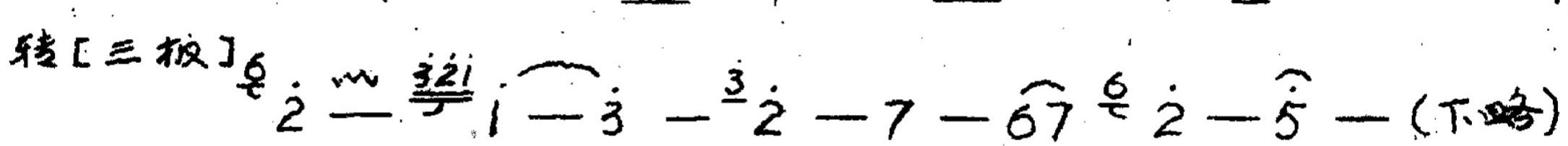
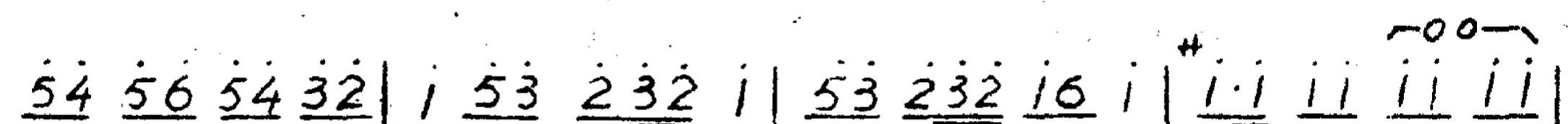
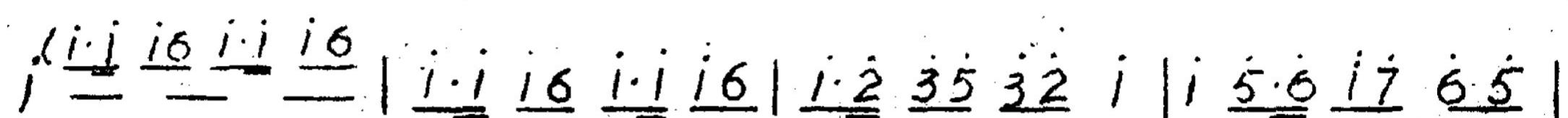
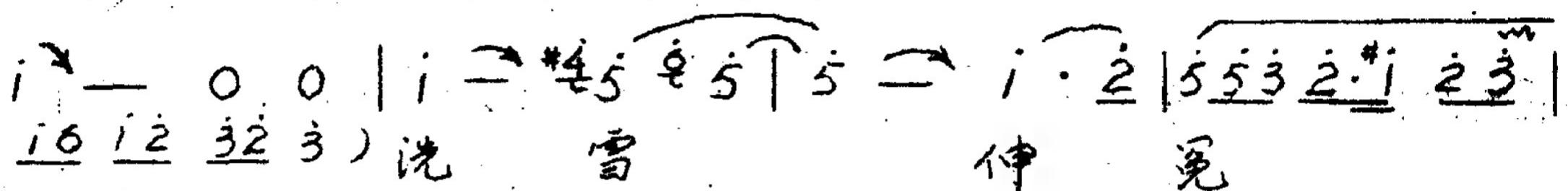
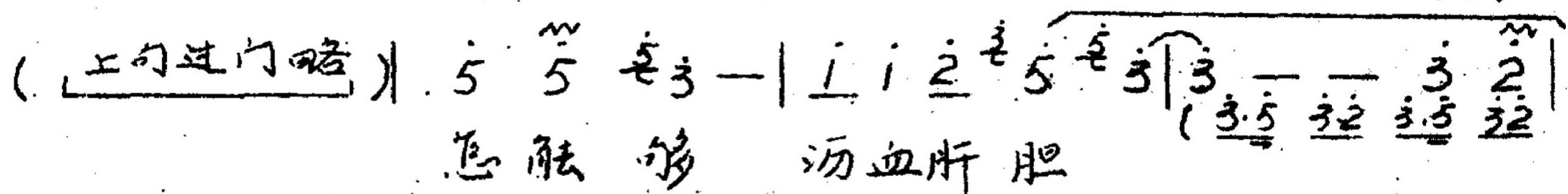
(5 6 1 7 6 7 6 5 | 3 5 2 3 5 6 5) | 5 5 5 3 5 - 3 + 2 . 3 i - |
大娘冤枉

5 5 2 3 0 5 5 5 3 - (下略)
下车 车 打坐到

上例这种板式转换形式是传统中较多用的一种。通过下句第一分句在速度上“稍快”的处理，使第二分句较自然地过渡到散板节奏。进入〔三板〕后，梆子的击节由慢渐快，逐渐转入了〔三板〕的正常速度。

例二。

选自《逼上梁山》中林冲的唱段



一 路 上 满 目 疮 痘

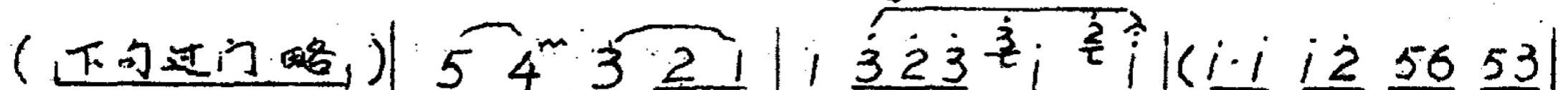
上例是一种新的板式转换法。通过〔二板〕下句的过板唱腔及其过门，在同一种速度里，把过板过门的尾音“i”转化为有板无眼的拍节，（这里接散板体记谱）使〔二板〕和〔三板〕很自然地连结起来。

(8) 锁板

一个完整唱段由〔二板〕独立构成时，作为终止式进行的结束句，在传统中称锁板。下面分别介绍〔二板〕中几种常用的锁板形式：

例一

选自《天子乐》中宋仁宗的唱段



别 的 事 情

2 1 2 3 2 1 6 1) | 5 * 4 5 - 5 | 5 3 = 0 | 2 - 5 5 3 | 3 2 2 1 1

王不问你我把西羌来踏津

(5 3 2 1) | 5 5 3 | 3 2 3 | 3 7 2 2 1 3 | - ||
(仓才仓仓枪) 细对 王言 (仓)

上例是生角常用的锁板形式。

例二

选自《逼上梁山》中贞娘的唱段

(下句过门略) | 5 1 2 3 5 | 1 1 6 1 1 3 5 | 8 3 2 1 - 3 |

我这里 向忧忧暗自思

3 2 5 3 1 2 | 3 1 2 5 3 3 2 | 5 1 2 3 2 1 1 | (5 3 2 1)
量 但愿他 老不矮

| -) 5 6 1 0 6 | 3 5 5 3 2 3 2 3 2 1 6 1 6 | - ||

(太) 触傲风霜 (太)

例三

选自《鸿雁捎书》中王三姐的唱段

(下句过门略) | 3 5 5 5 3 | 3 3 1 2 | (1 1 1 2 5 6 5 3 | 2 1 2 3 2 1 6 1)

我把这血书(阿)

5 4 4 6 | 5 4 2 3 | # 2 2 1 2 | 2 3 6 1 - | (5 3 2 1)

这可写完备 这鸿雁(阿)老爷

| -) 5 6 2 4 3 2 2 1 - ||

(太) 听我言 (听) (太)

上二例是旦角常用的锁板形式

例四

选自《回家滩》中王二的唱段

(下句过门略) | 5 5 5 3 - | # 2 5 2 3 4 | (1 1 1 2 5 6 5 3
无奈何 只得

2 1 2 3 2 1 6 1 | 3 3 5 2 1 | 6 — — | 6 6 2 3 7 6 | 6 5 6 1 5 5

岳父 家 奔 为的是 求取功名

5 (1 7 6 | 5 -) 6 1 6 5 3 4 7 2 — — | — — ||

(太) 道 京 门 (太)

上例是北府派小生的一种锁板唱法。

以上两例是〔二板〕锁板的几种基本程式。根据以上两例，可以把它们归纳出以下几个主要特征：

a. [二板] 的锁板一般是由散板节奏进行的。

b. [二板] 锁板前，按照传统的程式，一般都采取连头句的唱法，即把唱段最后一个上句的第二分句和下句的第一分句连接起来，中间省略了乐句过门。（即上句过门）

c. 下句第一分句后的锁板过门使[二板]的进行成为散板节奏，在传统中，锁板过门中打击乐的使用因行当而异，生净角一般使用四锣的击法，旦角一般由小锣一击后转入锁板唱腔。

d. 锁板的尾音，必须是其调式的主音“1”，最后由一锣作为整个唱段的曲调终止。

例五

选自《忠保国》中徐彦昭的唱段

(下句过门略) | 6 6 6 6 | (3 5 2 3 1 2 3) | 6 — 0 6 | 6 0 0 0 | (稍快) (5 3 2 3 3 1)

汴京城里

把 兵壳

1 1 1 2 5 6 5 3 | 2 1 6 1 2 1 2 | 5 5 5 5 5 5 5 3 2 2 .

宋李良 头东尾 西(呼)

2 1 1 2 3 4 — —

马 (呼) 散 红 (仓)

上例是[二板]的另一种锁板形式，它通过上句第二分句速度的变化，自然地过渡到下句的散板节奏而终止。

例六

选自《花为媒》中张五可的唱段

(上句过门略) | 8 | 2 5 5 3 6 5 | 5 3 3 2 | - | 1 1 1 2 5 6 5 3 |

好 似 那

2 1 2 3 2 1 6 | 1 0 3 3 2 6 | 3 5 2 1 2 3 | 2 5 - - | 2 1 2 3 |

好似那 九天仙 女 下 云

5 · 5 4 3 | 2 3 5 | 6 5 3 2 | 1 - - 0 ||

霄

上例是一种创新的〔二板〕唱腔终止式。它的下句用原速进入锁板唱腔，这种锁板形式的旋律进行不拘一格，可因角色及人物感情而异。但尾音必须落于主音“1”。

〔二板〕的下句通过压板而终止唱段的锁板形式，在“压板”部分已经介绍，不再举例。另有一种用压板作为终止式的唱法，即在两小节的压板音乐中加入衬词，尾音落于“2”。这种形式很少使用，在传统中，一般用于丑角。如下：

例七

选自《双合印》中韩清的唱段

(上句过门略) | 6 2 5 5 0 | 6 1 1 3 5 - | 6 - 3 3 | 3 - 2 - |

管 吻 你 多 活 七 八百年 (呼)

2 · 3 2 1 | 6 1 2 0 ||

呼 嘿 呀 嘿 哟 呀 嘿)

(二) [二性板]

四股弦的〔二板〕由慢速度转变为中快速度时，就形成了〔二性板〕。它的板式结构和〔二板〕相同，由于速度的变化，在演唱风格方面，其旋律比〔二板〕较为简洁，花腔使用不多。乐队的伴奏也对原〔二板〕中密集排列的十六分音符色腔过门进行适当缩减。

稍快的〔二性板〕，其曲调结构同慢速的〔流水板〕类似。

如下：

例

选自《杨金花夺印》中宋王的唱段

(下句过门略) | 5—53 0 | 32 32 | — | (1. 2 3 5 | 21 32 16) |
准本 罢 (来)

是 3 5 5 6 | T3 300 | 1. 2 3 5 | 21 612 — | 5 5 6 6 5 |
王我准本 罢 强说几个

5 54 5 5 0 | (1. 76 5 | 7 6 56 5) | 6 353 | T1 3 3 | — |
不 准本 也称 不 行

(1. 2 3 5 | 21 32 | — | (下略)

上例是〔二性板〕的基本程式，它体现了四股弦〔二板〕唱腔的一个规律，即：在一个较长的〔二板〕唱段内，它的速度往往是不固定的。在传统中，〔二板〕唱段的开始一般稍慢，通过逐渐的、自然的加速，使前后速度产生了较大幅度的变化。一般情况下，〔二板〕和〔三性板〕的速度差别在 $\text{♩} = 46$ — $\text{♩} = 140$ 拍之间。在一个〔二板〕结构的唱段中，由于这种速度变化没有一个较明显的界线，因此，一般不使用〔二性板〕的板式标记，而只有速度符号（稍快等）表示。

第二部分：〔流水板〕类

〔流水板〕类也属于四股弦唱腔的主要板式之一。在〔流水板〕类中，除〔流水板〕、〔飞板〕外，还有各种不同的派生板式，如：〔娃娃板〕、〔矮子板〕、〔念板〕等，下面分别介绍。

(一) 〔流水板〕

〔流水板〕的板式结构同〔二板〕基本上相同，其行腔落音和过门的旋律线条，也都是在〔二板〕唱腔的骨干音型上的变化。它们的区别主要在于速度。〔流水板〕的速度较之〔二板〕要快。中慢速度的〔流水板〕一般在 $\text{♩} = 130$ 至 160 拍左右。快速〔流水板〕一般在 $\text{♩} = 180$ 拍至 220 拍左右。下面分别介绍。

例：

选自《打金枝》中唐王的唱腔

(0i 6i | 5i 65 | 12 35 | 32 1) | 5 53 | 37 2i |
黑 儿 许 罢

(1·2 35 | 32 1) | 6 · 6 T 63 2 i | (1·2 35 | 3 1 2) |
— 片 理(呼)

6 12 | 552 3 | (3·5 32| 12 3) | 5 3 3 1 3 32 3 |

骂 声 郭暖 该(吓)死 的

(1.2 35| 32 1)| 032 3 i | i 65 | i 6 3 | 37 2 |
少 年 夫 妻 不 和 睦

(i·2 35 | 3 i 2) | 2 2 7 | 6 i 35 | (i·5 5i | 76 5)
不该 把王的

8
65 3 332 | (12 35 | 32) | 3 3 | 63 23 |
江 山 提 待 臣 跟 軍

(i·2 35 | 32 i) | 3 5 40 | 35 3 — | 3 32 | 35 6 i
上 鼓 去 新 了 郭 暖

i(5 32 | * i —) 5 53 5 7 2 3 ; 4 i — ||
(仓 金 金 金) 5 出 气

上例是中慢速度〔流水板〕喝腔的基本程式，通过此例，可以把它的结构归纳出以下几个主要特征：

A，[流水板]由一板一眼的 $\frac{2}{4}$ 拍节构成，一般都是起于板，落于末眼。

B. 开唱前有一个四小节的起板过门。（根据需要，可选择不同的起板过门）

C. 第一个上句由两个分句组成，分句间有一个分句过门，因为它是第一个上句，所以称“开口腔”。它的第一分句尾音稍有变化，但第二分句尾必须落于“2”音。

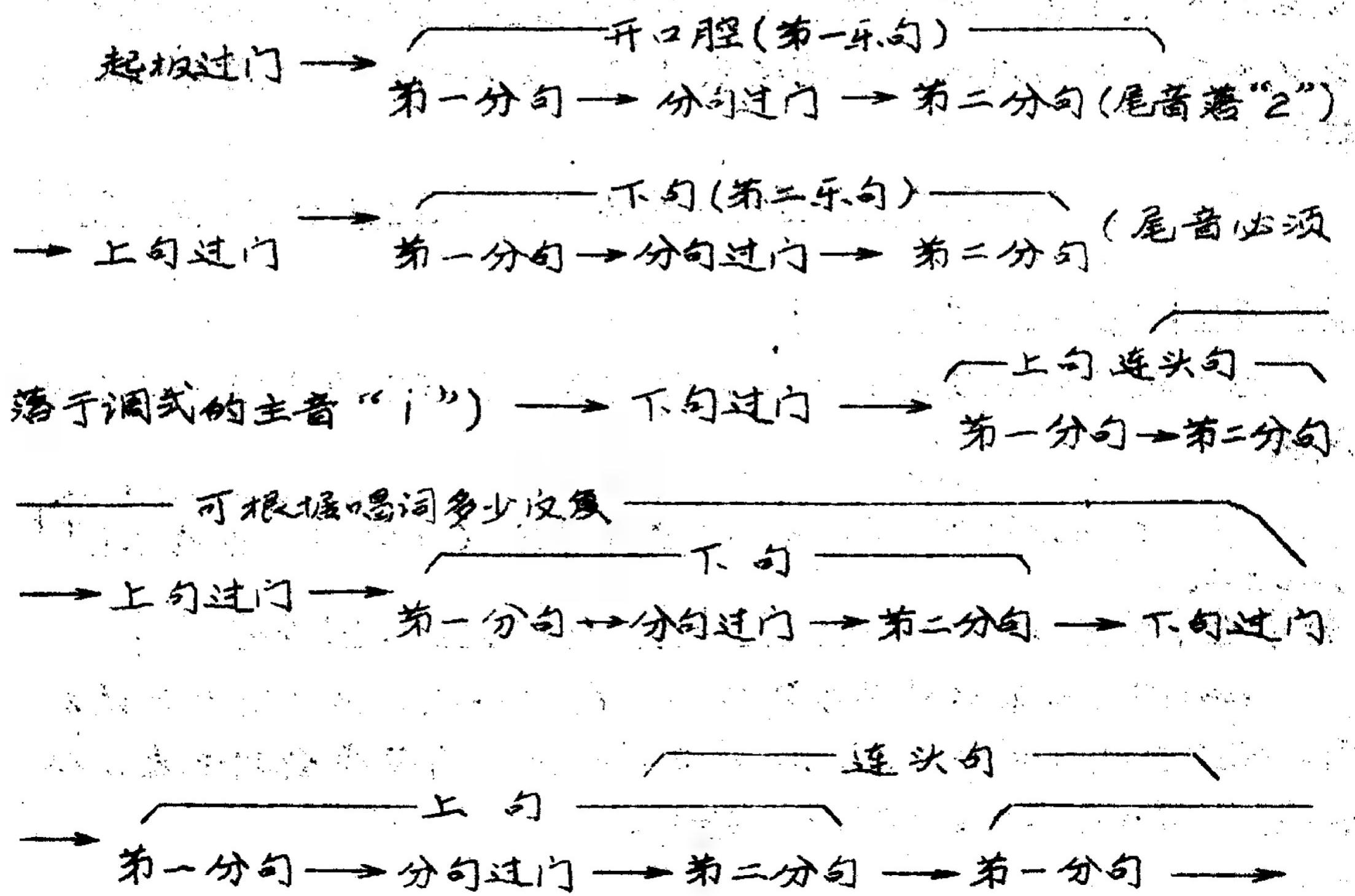
D. 喷腔的每个分句及分句和乐句的过门均为两小节。过门的旋律是随喷腔的落音变化发展而构成的。

E. 第三乐句（即段中的一般上句）由两个分句构成，中间省略了分句过门，称“连头句”，或用紧缩的形式（[二板]中已介绍）。这是[流水板]上句的基本演唱程式。

F. 上句的行腔落音可以有较多的变化，而下句也像[二板]一样，尾音必须落于调式的主音“1”。

G. 第五乐句第二分句和第六乐句的第一分句连接起来，中间省略了乐句过门，这种“连头句”的唱法和[二板]相同，也是曲调终止前的特有规律。通过“连头句”后的锁板过门而使第六乐句进入散板节奏后结束。这是[流水板]唱腔常用的一种曲调终止式。

根据以上分析，可以把[流水板]的结构列成这样一个基本公式：



一下句——

锁板过门 → 锁板（尾音落“i”）

（唱段中的上句和唱段末的上句连头句唱法不相同，前一种是省略了分句过门，后一种是省略了乐句过门）

1. 起板过门

[流水板]类的起板过门，在各种不同结构及速度的板式变化中，（如中、慢速度的[流水板]、[黑红板]、[娃娃板]等）一般是可以通用的。[流水板]类的起板过门大部分是由打击乐和弦乐共同构成的，它们的独乐部分基本上相同，区别主要在于打击乐。可根据剧情及角色的不同，分别选用不同组成形式的起板过门。

(1) 多多 | 卜打太 | 仓 才 太 仓 才 太 仓 太 才 大 仓 险 i 〇 |

5 i 6 5 | 1·2 3 5 | 3 2 |

上例的过门适用于各种行当演唱的中、慢速度的[流水板]，先由打击乐奏出[梆子穗]，作为起板过门的入头，同时规定了它的速度，然后进入四小节弦乐过门，使之成为一个完整的起板过门。

(2) 乙打 乙打打 倾 仓 | 金 仓 太 才 | 仓 才 太 仓 大 仓 i 〇 |

5 i 6 5 | 1·2 3 5 | 3 2 |

这个过门的速度同例(1)，它用打击乐[双飞燕]作为过门的入头。

(3) 打 打 打 | 仓 〇 | 才 〇 | 仓 〇 | 才 〇 | 〔^(渐快)〕 仓 才 | 仓 才 仓 才 |
〔⁰⁰〕 〔⁰⁰〕 仓 才 太 | 仓 〇 i 〇 | 5 i 6 5 | 1·2 3 5 | 3 2 |

上例用打击乐《望家乡》作为过门的入头，由于打击乐的不同，因此其速度略快于前几种，多用于生、净角演唱的中速[流水板]，表现一种较为激奋的情绪。

(4) 打打打打乙打 乙打打 | 令太 | 令太 | 令太 | 令太 |

令太 | 乙 | 太太 | 令太 | 0 i 0 i | 5 i 6 5 | 1.2 3 5 | 3 2 |

上例是以打击乐〔小锣扣头〕作为入头的〔流水板〕起板过门。它的速度稍快，宜用旦角、文丑的唱段。另有一种以打击乐〔手锣穗〕作为入头的起板过门，其速度和作用同上，不再举例。

(5) 5 5 | 3 3 2 | | 3 3 5 6 5 | 3 5 3 2 |

(太太)

这个过门的第一小节配以小锣两击，多在唱段中〔二板〕转〔流水板〕时使用。另外，在传统中，〔二板〕唱段中压板后需继续演唱时，一般都用这个过门，速度放慢一倍（按 $\frac{4}{4}$ 拍节记谱）。

(6) 扎 扎 5 | 3 3 2 | | 3 3 5 6 5 | 3 5 3 2 |

上例的起板过门速度稍快，可用于唱段的开始，也可用于段中。

(7) 打打打打| 仓太太| 乙太仓| 扎扎 | 1.2 3 5 | 3 2 |

(仓)

这个过门属于中快速度。一般用于生、净角。它用打击乐〔垛头〕作为过门的入头，而且只使用了原过门的后两小节，使得节奏更为紧凑，有力。

2. 行腔落音和句中过门的特点及变化规律

(1) 开口腔（第一个上句）

〔流水板〕的开口腔同〔二板〕一样，有一个比较固定的模式。就其结构而言，有别于一般的上句。常用的大体有以下几种：

例一

选自《穆桂英挂帅》中穆桂英的唱段

(起板过门略) | 5 5 | 3 3 | 3 3 2 | | 1.2 3 5 | 3 2 | | 3 1 2 |

第一 恼我把儿的

头、来

5 3 2 | | 1.2 3 5 | 3 1 2 |

例

上例是旦角（坤旦）的一种唱法

例二

选自《三定桩》中大妈的唱段

(起板过门略) | 3 5 6 1 6 5 | 6 3 2 3 1 | (1.2 3 5 | 3 2 1) |

到城里 看闺女

3 1 1 6 | 1 5 5 | (5 6 5 3 | 2 1 2 3 5 |

时间不 久

上例是旦角(花旦)的一种唱法

例三

选自《清明寨》中周明的唱段

(起板过门略) | 1 5 | 3 3 6 2 1 | (1.2 3 5 | 3 2 1) | 3 1 6 |

6 3 2 3 2 | (1.2 3 5 | 3 1 2 | 把祸

闯

上例是生角的一种唱法

例四

选自《花打朝》中生的唱段

(起板过门略) | 5 5 3 | 5 3 3 2 3 | (3 5 2 1 1 2 3) | 6 6 |

垂竹 蕉来

挂金

6 3 2 2 1 0 | 3 1 2 |

钩

上例是生角的另一种唱法。

从上述〔流水板〕开口腔的几个谱例中，可以把它的结构和程式，归纳如下几个主要规律：

- A. 开口腔是由两个分句构成的一个完整乐句。
- B. 它们的节奏、拍节基本相同，但落音稍有变化。第一分句落“1”音，这是传统中较常用的一种唱法。有时为适应感情的需要，也可落“3”音。其旋律一般在高音区活动。第二分句除花旦在花腔唱段中可以落于“5”音外，其它均落于“2”音。
- C. 开口腔中有两个随唱腔尾音发展变化的过门，分句间的

称分句过门，第二分句后的称上句过门，其节数同唱腔相等，均为两小节。

(2) 上句及上句过门。

在〔流水板〕中，上句及其过门常用的基本程式有以下几种。

例一

选自《清明祭》中周明的唱段

(下句过门略) | 2 3 5 | 1 | 1 3 3 2 | 3 6 | | 1 2 | 3 2 3 | 2 1 |
俺周 明 生来性 儿爽
(1 2 3 5 | 3 1 2) | (接下句)

上例是第一分句落“1”音，第二分句落“2”音的一种唱法，分句间没有过门。

例二

选自《白蛇传》中许仙的唱段

(下句过门略) | 2 | 2 5 | i | (ii) | 0 3 | 1 2 | 3 5 3 | 2 1 |
只 要素 贞 脱 苦海
(1 2 3 5 | 3 1 2) | (接下句)

上例是第一分句落“1”音，第二分句落“2”音的另一种唱法。分句间没有过门，只随第一分句的尾音，插入了一拍节奏型的伴奏，并不影响整个乐句的时值。

例三

选自《三凤求凰》中徐文秀的唱段

(下句过门略) | 3 3 6 | | 1 6 1 | 1 5 1 5 | | 2 | 3 5 3 | 2 1 |
花 园 里 桃李 含笑 逗 春 风
(1 2 3 5 | 3 1 2) | (接下句)

上例的第一分句落“5”音，第二分句落“2”音，分句间没有过门。

例四，

选自《打金枝》中郭暧的唱段

(下句过门略) | 6 65 | 53 3 T 3 3 5 | 5 1 2 1 |
哥 嫂 成 双 又成 对
(1.2 35 | 3 1 2) | (接下句)

上例的第一分句落“3”音，第二分句落“2”音，分句间没有过门。

从以上四例中，可以看出在〔流水板〕中，它的上句第一分句落音较为灵活，可分别落于“1”、“3”、“5”音。而第二分句一般都落于“2”音，这是较常用的一种基本程式。

有时，为造就人物感情的需要，上句第二分句的落音也有变化，如下例：

例五

选自《闹元宵》中梅娘的唱段

(下句过门略) | 36 | 1 1 65 5 3 5 | 1 2 3 |
元宵灯节 美如画

(3.5 32 | 1 2 3) | (接下句)

上例的尾音落“3”。

例六

选自《双合印》王三秀的唱段

(下句过门略) | 2 35 6 1 | 1 1 3 5 | 1 7 6 1 | 3 5 6 |
玉液琼浆难下咽

(6.7 65 | 3 5 6) | (接下句)

上句的尾音落“6”。

以上六例是〔流水板〕上句连头句的唱法，在一个较长的唱段中，为使上、下句的反复不至单调，也可采用紧缩的唱法，如下：

例七

选自《反徐州》中花母的唱段

(下句过门略) | 3 3 2 1 2 3 | (3 5 3 2 1 2 3) | 5 → 3 | 2 3 5 2 1 |
心中怒火 高万丈
(1 2 3 5 | 3 1 2) | (接下句)

例八

选自《西洋国》中魏芙蓉的唱段

(下句过门略) | 3 6 1 1 1 | (1 2 3 5 3 2 1 | 3 · 3 | 3 6 2 1 |
红烛高烧 喜临门
(1 2 3 5 | 3 1 2) | (接下句)

上两例是〔流水板〕上句紧缩的唱段。其中例七、例八第一分句分别落音于“3”和“1”，第二分句均落于“2”音。

例九

选自《麟骨床》中娘娘的唱段

(下句过门略) | 3 3 3 | 6 3 3 2 1 | (1 2 3 5 | 3 2 1) | 6 3 1
喜羌帮派伎臣 将军
3 3 5 2 7 | 6 — | 3 5 6 | (接下句)
来 送

上例的结构同第一个上句（开口腔），分句间有两小节过门，第二分句落“6”音。

从以上诸例，可以把上句及上的过门的基本程式，归纳出以下几个主要特征：

A. 它的句法结构有三种：一是句中有小分句过门。（例七、八）这是紧缩的唱法；二是句中没有小分句过门（例一至六），这种连头句的唱法，使两个上句成为一个完整的乐句。第三种唱法的结构同开口腔。上句的色腔过门为两小节。

B. [流水板]的上句同[二板]一样，都是板起眼著。其中紧缩唱法的分句过门为一小节。

C. 第一分句的落音多变，可以落于调式主音“1”，也可落于“3”、“5”音。第二分句一般落于“2”音，为人物感情需要也可落于“3”或“6”音。

(3) 下句及下句过门

在〔流水板〕唱腔中，下句及其过门常用的基本程式有以下几种：

例一

选自《麒麟骨》中娘娘的唱段

(上句过门略) 2 2 1 | 7 6 5 7 6 5 | (1.6.5 1 | 7 6 5) | 3 5 6
踏花径回宫来 倍觉得

6 2 1 | (1.2 3 5 | 3 2 1) | (接上句)

清

上例第一分句落“5”音，第二分句落“1”音。

例二

选自《古城会》中关羽的唱段

(上句过门略) 5 3 6 | 1 2 3 5 3 | (3.5 3 2 | 1 2 3) | 5 3 1
跨马 提 刀 杀出城

3 3 2 1 | (1.2 3 5 | 3 2 1) | (接上句)

原

上例第一分句落“3”音，第二分句落“1”音。

通过以上几个谱例，可以把下句及其过门，归纳出几个主要特征：

A. 下句是由两个分句构成的一个乐句。它的句法结构大体为六、四(十字句)格律或四·三(七字句)格律。

B. 下句同上句一样都是起唱于板而落于末眼。

C. 两个分句及过门均为两小节，其过门旋律是唱腔尾音的发展变化，无论唱腔旋律的走向怎样，只要尾音相同，其后的拍击旋律都共用一个程式。

D. 第一分句的落音稍有变化，可落“5”“6”“3”等，但第二分句必须落于调式的主音“1”。

(4) [流水板] 下句的板式变换及过门

[流水板] 的下句及过门，除以上几种唱法外，还有其不同于下句基本程式的板式变换形式，常见的有“过板”，[导板]两种，现介绍如下：([导板]另行介绍)

[流水板] 过板同[二板]一样，是唱段中的半终止句。它是下句唱腔延伸扩展和花腔变化的唱法，依据内容需要可在任何一个下句中进行。如下：

例一

选自《下地穴》中齐王的唱段

(上句过门略) | 3 32 | 12 53 | (3 5 32 | 12 3) | 5 — |
蛟龙 豺水 虎

5 1 6 | 5 2 32 | (16 16
忘 山 | 13 23 | 0 1 6 | 5 1 65 |

12 35 | 32 1) | (接上句)

上例是生净角的唱法，第一分句落“3”，第二分句落主音“1”。

例二

选自《打金枝》中郭暧的唱段

(上句过门略) | 3 1 2 | 3 2 3 | (16 5 | 76 5) | 3 5 32 |
孩 儿 有 话 面 对

1 6 | 5 2 32 | (16 16
父 提 | 13 23 | 0 1 6 | 1 5 1 65 |

12 35 | 32 1) | (接上句)

上例是生角的唱法，第一分句落“5”音，第二分句落主音

“i”。

例三。

选自《金锁记》中牡丹的唱段

(上句过门略) | 6 3 2 3 i | 6 i 6 5 | 3 3 5 2 3 2 6 | i . 2 3 6 5 |

月 移 花 影 上 窗 绸

5 5 5 3 3 2 | i (16 16) | 1 3 2 3 i | 0 i 6 i | 5 i 6 5 | i . 2 3 5 |

3 2 i) | (接上句)

上例是旦角的唱法，中间没有分句过门，尾句落“i”音。

例四。

选自《麟骨床》中娘娘的唱段

(上句过门略) | 2 2 3 i | i 6 5 | 5 5 3 3 2 6 | i . 6 | 3 5 2 3 |

麟骨床 果称得巧夺 天工

5 . 1 | 6 5 3 2 | i (16 16) | 1 3 2 3 i | 0 i 6 i | 5 i 6 5 |

i . 2 3 5 | 3 2 i) | (接上句)

上例是旦角的另一种唱法，句尾落“i”音。

例五

选自《保皇娘》中石美英的唱段

(上句过门略) | 5 3 2 3 6 i | i 6 3 6 5 | i 3 5 5 5 | i . 6 |

龙戏凤 凤戏龙 走进 西宫

5 3 3 2 | i (16 16) | 1 3 2 3 i | 0 i 6 i | 5 i 6 5 | i . 2 3 5 |

(啊 哟 呀)

3 2 i) | (接上句)

上例是旦角的一种唱法，尾音落“i”。

例六：《清明祭》选自《清明祭》中周明的唱段
(上句过门略) | 2 2 2 2 6 | 7 6 5 6 | 6 1 3 5 | 5 0 3 2 3 |
(稍慢)

含冤饮恨魂断冥乡 苦命的 魂
5 7 2 3 2 | 1 1 6 1 6 | 1 3 2 3 | 0 1 0 1 5 1 6 5 | 1 2 3 5 |
娘
3 2 1) | (接上句)

上例是生角的一种创新唱法，这是一个字数较多的句子(十三字句)，出于感情的需要，打破了生角过板唱腔的程式，并通过前后分句节奏上密集与展开的对比，较准确地表达了人物悔恨、痛心的感情。

通过以上谱例，可以把〔流水板〕过板的结构归纳出以下几个主要规律：

A. 过板唱腔由两个分句组成，除例六外，其它均是由四·三格律的七字句和三·七格律的十字句构成。

B. 生净角过板唱腔的第一分句同一般下句的第一分句，其后有两小节分句过门。变格部分是第二分句。它在第一分句骨干音型上延伸，扩展为四小节。旦角采取的是连头句唱法，即省略分句过门，使下句成为一个完整的乐句。

C. 它的第一分句旋律与落音可以多变，第二分句因腔旋律的进行基本相同，其落音必须是调式的主音。

D. 第二分句后有一个六小节的过板过门，它在唱腔最后一小节进入，起着承上启下的作用，在传统中，过板过门后是〔流水板〕唱腔的重新开始。

(5) 压板

〔流水板〕的上、下句均可压板，其唱腔和音乐的旋律以及落音规律与〔二板〕压板相同。

A. 上句压板：这是〔流水板〕常用的压板进行程式，它有以下几种：

a. 八字压板

选自《呼家将》中宋王的唱段

(下句过门略) | 3·5 6i6 | 56 32i | (i·2 35 | 32i) |

求御弟 你上前

3 336 | 32 | 3 (2·32i 6i | 2 2·3 | 3 | 2i 6i | 2·3 5i |

把人情 讲

65 43 | 2·3 | 55 | 332i | 335 65 | 3532i) | (接下句)

(太太)

b. 五字压板

选自《杨门女将》中穆桂英的唱段

(下句过门略) | 336 6i | i (ii) | 23 6i | 2·3 i7 | 6 · (工)

瞩目 边关 心向往

||: 65 35 | 656 i7 | 65 35 | 66 7 | : 5 5 | 332i |

(太太)

335 65 | 3532i) | (接下句)

c. 工字压板

选自《跑花厅》中高文举的唱段

(下句过门略) | 3 3 | 63 23i | (i·2 35 | 32i) | 6 12 |

我需顺声 去寻

35 3 · (工 ||: 3·2 12 | 323 54 | 32i 12 | 323 04 || 5 5 |

彩) (太太)

332i | 335 65 | 3532i) | (接下句)

以上是〔流水板〕上句压板的几种基本程式。它的主要特征有以下几点：

① 压板唱腔由两个分句组成。生角的唱腔中一般有两小节

分句过门，旦角的演唱则省略了分句过门，采用连头句的唱法。

② 压板音乐分为两部分，第一部分的旋律是唱腔尾音的变化发展。依据剧情的需要可做无定次的反复。第二部分是起唱的起板过门。

③ 根据人物感情的需要，通过旋律的变化，可以把压板落于2、3、6等音上。

④ 压板音乐第一部分的进行中，要控制其音量，使它不影响道白，对话为好。另有一种压板的形式，它的压板音乐也由两部分组成，因它主要用于配合人物动作，所以一般不要求对音量的控制。根据需要，还可在压板音乐中加入打击乐。如下：

例

选自《空印盒》中张文秀的唱段

(上句过门略) | 5·6 | 1 | 6 5 | 5 2 | 2 1 6 3 | (4)
急得我 心似油煎
3 4 | 3 4 | 3 5 3 2 | 1 2 | 3 3 3 | (接下的)
(仓 才 仓 才 乙 才 仓 0 0)

B. 下句压板：在传统中一般的下句较少使用，主要用于唱段的结束句，起锁板作用。其基本程式有以下几种：

a. 上字压板

例一.

选自《辕门斩子》中杨延昭的唱段

(稍快)
(上句过门略) | 3 3 6 | 1 1 2 | 2 5 3 | (3 5 3 2 | 1 2 3) | 5 3 |
把我父绑法标 要把
0 3 | 2 6 | i | 0 2 || : | 1 7 6 5 6 | i | 0 6 | 5 4 | 3 2 | i | 0 2 : ||
刀开

5 5 | 3 3 2 | | 3 3 5 | 6 5 | 3 5 3 2 |) | (接上的)
(太 太)

上例是唱段中下句的压板。

例二

选自《双合印》中荀红的唱段

(上句过门略) | 0 3 3 6 | 3 2 3 5 | 2 3 2 | 6 1 2 3 | 3 1 (之)

郎才女貌结良缘

1.2 7 6 5 6 | 1.2 4 3 | 2 1 7 6 5 6 | 皮鼓时用 1 1 2 || 1 —) ||

上例是结束句的压板形式

b. 尺字压板

选自《呼家将》中宋王的唱段

(上句过门略) | 2 2 | 7 6 1 1 5 | (1.6 5 1 7 6 5) | 6 1 7 6 |

倒叫孤王做了

6 3 1 2 | 3 2 3 2 1 6 1 | 2 2 3 | 2 1 6 1 | 2 3 5 1 | 6 5 4 3 | 2 3 |

难 (太)

5 5 | 3 3 2 | | 3 3 5 6 5 | 3 5 3 2 | (接上句)

(太太)

c. 六字压板

选自《跪花厅》中高文举的唱段

(上句过门略) | 0 6 3 2 | 1 2 3 5 | 2 3 2 | 6 1 3 5 | 6 1 7 6 |

在何处见 过 面 记 不 清

5 · (5 || 5.6 4 3 2 3 | 5.6 1 7 | 5 5 4 3 2 3 | 5 · 6 :| 5 5 |
(太太)

3 3 2 | | 3 3 5 6 5 | 3 5 3 2 | (接上句)

上例是唱段中的压板形式

以上几例是〔流水板〕下句压板的基本程式。它同上句压板基本相同，压板音乐的进行也同上句压板一样只是作用不同，它在结束句中使用的压板，除可以用来配合人物道白、动作外，同时又是一种唱段终止的形式。

(6) 转板

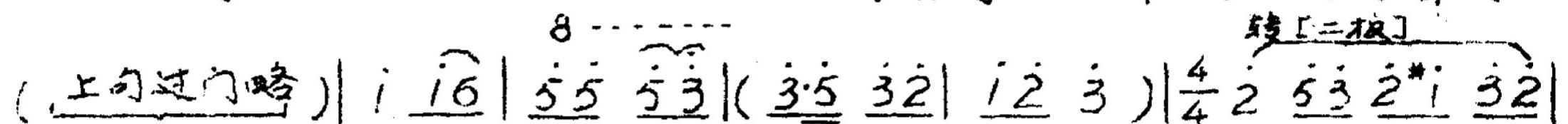
[流水板]可以独立构成唱段，也可以转入其它板式。在传统中，[流水板]可以转向[二板]、[三板]、[念板]、[导板]，也可以转入[二板]的变格唱法[甩板]。现分别介绍如下：

A. 转[二板]：[流水板]可以在下句转入[二板]。

例

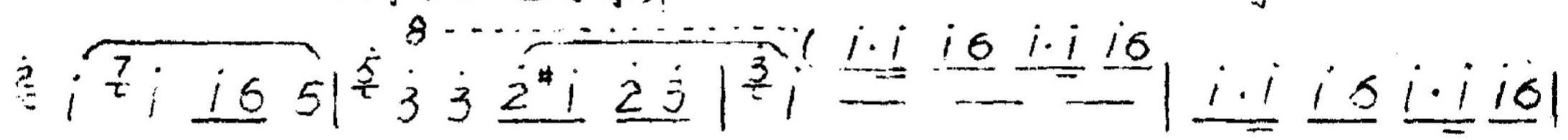
选自《骂殿》中赵光义的唱段

转[二板]

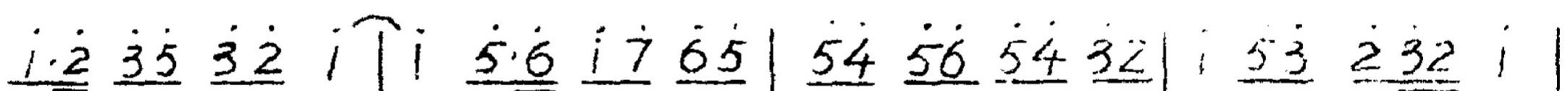


朝散 已(呵)畢

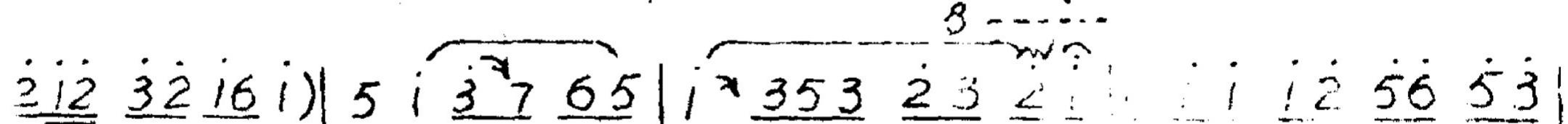
向



嫂 安宁(呵)



何金婵 元奈 何



谢恩 情

注 6 i 2 i 2) | (接下句)

上例是从[流水板]下句转入[二板]的基本程式。这种转板方法是在下句先二分句中进行的，它通过[二板]的变格形式——过板及过板过门，较自然地进入到正格[二板]的上句唱腔。

B. 转[三板] [流水板]可以在上句或下句转入[三板]，如：

例一：

选自《花打朝》中李世民的唱段

(下句过门略) | 5 53 | 3 3 3 | 3 12 | 53 2 | (1.2 35 | 3 1 2)

一年一遭伎棒打

悲情 婚王 转回头

3 3 3 3 3 3 6 $\frac{3}{5}$ 5 3 . 3 3 12 \checkmark 5 1 . 3 2 $\frac{3}{2}$ 72 $\frac{4}{2}$ 2 .

下至華蕪坐在 九龍 12

(下略)

上例是下句第二分句转入〔三板〕的基本程式，这是一种较常用的唱法。它通过〔流水板〕下句中分句过门的速度变化，使第二分句成为自由拍节而转入〔三板〕。

例二.

选自《杂四门》中赵匡胤的唱段

(上句过门略) | i $\frac{1}{6}$ | $\frac{1}{2} \frac{3}{5} \dot{3}$ | ($\frac{3}{5} \frac{3}{2}$ | $\frac{1}{2} \dot{3}$) | 5 $\frac{5}{1}$ |

好比三国

卷之三

2
3 2 3 3 1 | 1 2 3 5 | 3 2 1 1 3 3 6 | 0 3 3 1 5 5 |

公

观兵城头

升平齋[御子三板]

4 3 5 3 3 3 3 3 i 2 v 5 . 3 2 3 2 3 2 2 · 7 2 -

上 那边廂 亲出来

(全0) 5.53 $\frac{2}{3} \overline{2} \frac{3}{3} \frac{2}{3} i \frac{2}{3} \overline{1}$ — (下略)

一 壇 兵

上例是下句转入〔三板〕的另一种唱法，它通过上句在速度上渐快的处理，使下句成为自由拍节而直接转入〔三板〕。

在传统中，〔清冰板〕转〔三板〕的唱法一般只在下句中进行。近年来，在演唱实践中，逐渐形成了一些在上句转入〔三板〕的程式，如下：

卷之二

选自《杨门女将》中余太君的唱段

(下村过门) | 03 36 i | 6 i 3 5 | 5 3 3 3 | 2 5 3 2 1 |
两狼山 破辽 兵 垒 垒 围 困

(i.2 35 | 3 i 2) | 2 26 #i 2 i ↑ i 3 6 5 | 5 35 3 26 | i.6 | 5 5 32 |
李陵碑 碰死了 我 的夫君

i (i 6 i 6 | i 3 2 3 i | 0 i 5 i | 5 i 6 5 | i.2 3 5 | 3 2 i |)

* 1.1 1.1 1.1 1.1 2 3 3 3 3 3 6 35 3 (35 35) 1.2 3.2 3.2
哪一阵不伤俺 杨 家

2. $\exists \exists \exists \exists$. (下略)

將

上例是〔流水板〕上句转入〔三板〕的一种创新的程式。它通过〔流水板〕上句的过板喝腔，并加快过板过门的速度，使其延长的尾音变成了有板无眼的〔梆子三板〕节奏。

例二

选自《白蛇传》中许仙的唱段

(上句过门略) | i 2 5 | i⁽ⁱⁱ⁾ | 03 i2 | 3 5 3 2 | (i 2 35 |
只要素贞 脱虎口
3 1 2) | 03 3 2 | 3 1 2 | 3 0 | 5 i | i 0 | i i i i i i i i
我情愿老死在金山
i^t 5 3 | 1 2 5 | (i 2 i 2) | i 5 7 | 7 6 3 5 | (5 6 5 6) | 2 3
天哪天 何时俺夫妻 在
| 5 7 | 7 6 · (下略)

相見

上例是上句转入〔三板〕的另一种唱法，完在〔三板〕前下句的第二分句里，采用了有板无眼的本节类型，使〔流水板〕的上句在原速中较自然地转入了〔三板〕。

C. 转〔流水牌子〕 [流水板]可以在下句转入〔流水牌子〕。

例一

选自《西岐州》中王怀女的唱段

(下句过门略) | 32 31 | i 61 | 33 i2 | 53 21 | (i2 53)
为娘 进了天波 衍

312 | 2561 | 776 i5 | (1651 | 765) | i255
你祖母她说我 怀揣反心

323231·55 · 553 333222 2222 2222 32
不由 分说 绑法标开刀要斩 罢了

#21 — (下略)

上例同〔流水板〕下句第二分句转入〔三板〕的方法相同。

例二

选自《三进宫》中杨波徐彦昭、李艳妃的唱段

(上句过门略) | 26 21 | 6635 | (i651 | 765) | 3561
(杨波)太后 困睡 在龙

6321 | (i235 | 321) | 2331 | 3121 | 3321 | 21 —
床 (徐彦昭) 怀抱 幼主 眼噙泪

(已打已合) 合 | 合 | 合 | ^{转〔流水牌子〕} 55·55553 2222232
(李艳妃) 哭了声老祖父 叫了声老祖父

#232321 — (下略)

罢了

上例是〔流水板〕下句转入〔流水牌子〕的另一种程式。转板前的上句采取了压板唱法，其后用三锣代替了压板音乐，使之成为有板无眼 $\frac{1}{4}$ 拍节，并由梆子随拍击节，在下句进入〔流水牌子〕。

D. 转〔念板〕 [流水板] 可以在上句或下句转入〔念板〕如下：

例一

选自《辕门斩子》中杨延景的唱段

(上句过门略) | 2 6 2 i | 6 6 3 5 | (1 6 5 i | 7 6 5) | 6 i 3 5 |

怀抱 御印

珠泪

5 3 2 2 i | (1 2 3 5 | 3 2 i) | 转[念板] 0 3 6 | 1 (6 ii) | 0 i i |

倾

臣为你

东挡

1 3 5 | 2 3 3 3 5 | 2 6 | 2 2 | 0 2 6 i | 6 i 2 6 | 2 3 3 2 3 |

西杀 南征北战

立下了 汗马功劳 王我把您

i (6 ii) | (下略)

挣

上例是〔流水板〕上句转入〔念板〕的一种程式。

例二：

选自《牧姜维》中诸葛亮的唱段

(下句过门略) | 2 3 5 5 | 1 3 3 6 | 5 5 3 3 3 | 2 3 5 2 i |

我也 曾 新野县 安排 行当

转[念板]

(1 2 3 5 | 3 1 2) | 3 3 6 | 1 2 3 5 2 | 2 6 i | 5 3 2 2 i | (下略)

传一令 弃新县 奔樊城 走当 阳

上例是〔流水板〕下句转入〔念板〕的一种唱法。

E. 转〔单导板〕 [流水板] 的下句可以转入〔导板〕如下：

例一

选自《杂剧》中秦香莲的唱段

(上句过门略) | 2 3 5 | 6 i | i | 6 5 | ; . 2 | 5 3 2 | (i 2 3 5 |

要 怕 他 恐 宋 天 子

转[单导板] 3 i 2 | 3 3 5 | 3 3 5 2 | 6 2 7 6 | + 5 — | (下略)

他 怕 明 公 为 何 情

上例是下句转入[导板]的基本程式，它还可以采取另外一种方法，即在转板前的上句中加入分句过门，而省略上句过门，并使第二分句~~落音~~^的打破上句的落音(2)规律，这样，上句第二分句的两小节唱腔就成为[流水板]和[导板]的过渡。如下：

例二。

选自《杂剧》中秦香莲的唱段

(下句过门略) | 5 5 3 | 3 3 7 2 | (i 2 3 5 | 3 2 |) | 3 i 2 |

要 怕 他 怕 宋 天

3 5 转[导板] 3 — | 3 3 6 | 3 3 5 2 | 6 2 7 6 | + 5 — | (下略)

子 他 怕 明 公 为 何 情

F. 转[牌子板] [流水板]的上句可以转入[牌子板]

例：

选自《西厢记》中魏美蓉的唱段

(上句过门略) | 2 5 3 2 | | 7 7 6 5 | (i 6 5 i | 7 6 5) | 6 3 5 5 6 |

接 彩 人 儿 乱 纷

6 3 2 | (i 2 3 5 | 3 2 |) | 6 5 3 3 | 3 3 2 | (i 2 3 5 | 3 2 |) |

纷 魏 美 蓉

转[牌子板] 3 3 2 | 1 2 3 5 2 | 5 4 | 3 2 6 | | 5 5 3 2 3 2 | | 6 1 2 3 | (下略)

举 目 四 下 寻 打 量 一 郎 居

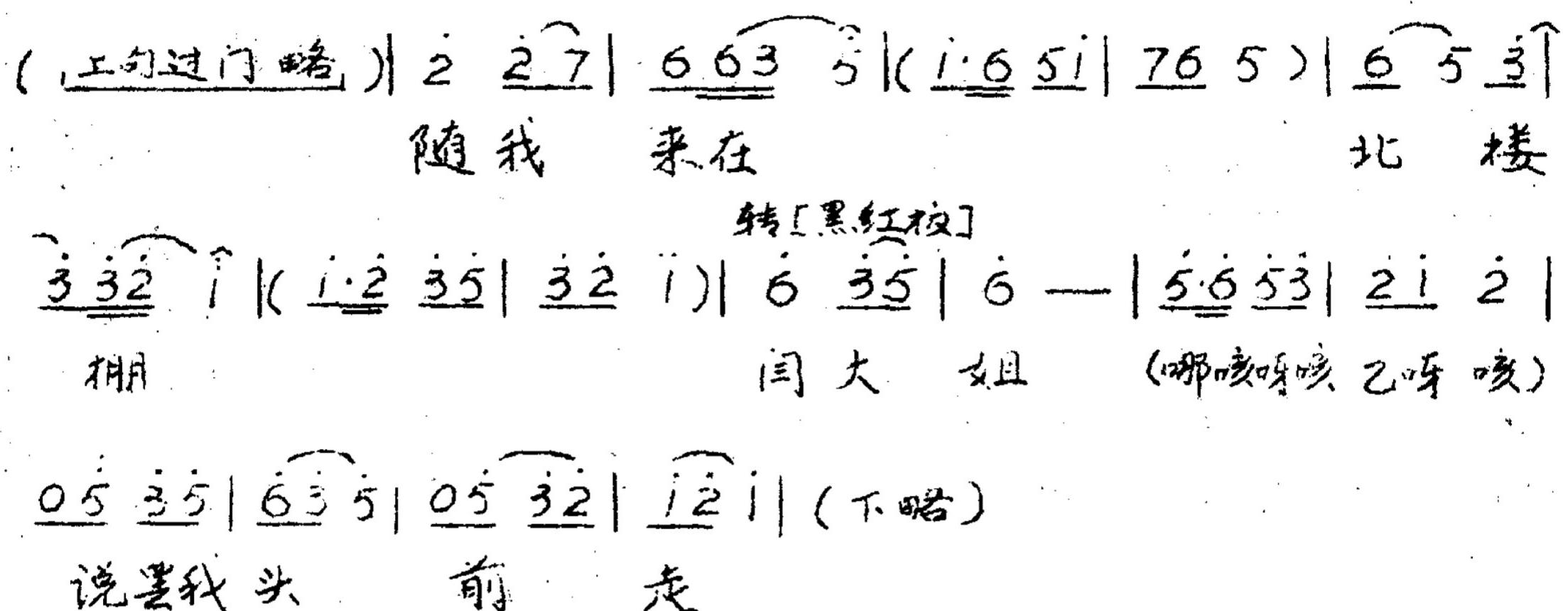
上例是[流水板]上句转[牌子板]的基本程式。上句第一

分句采用垫板（即相连接的下句第二分句和上句第一分句尾音相同）的唱法，使上句第二分句转入〔牌子腔〕。

G. 转〔黑红板〕：〔流水板〕可以在上句转入〔黑红板〕

例：

选自《乌夜院》中张文生的唱段

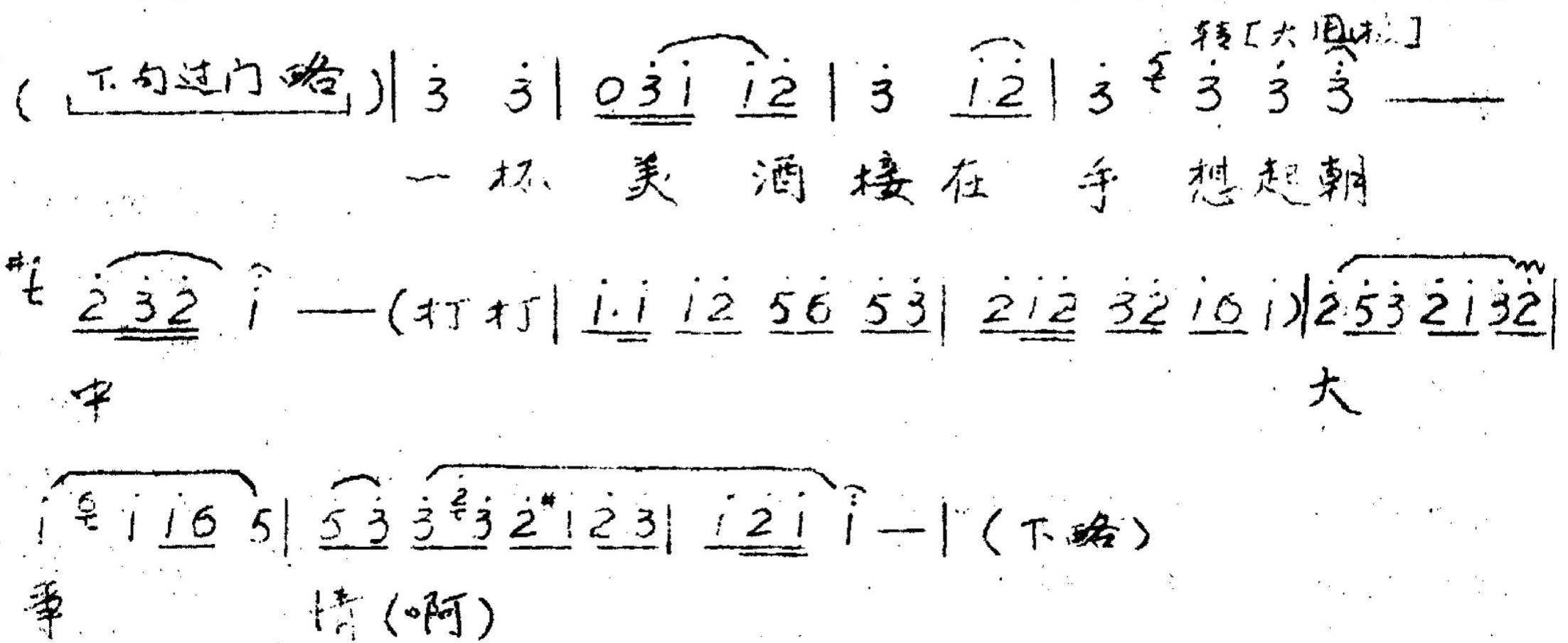


上例是〔流水板〕转入〔黑红板〕的基本程式，这种结板很简单，只须使其上句按原速进行到〔黑红板〕即可。

H. 转〔围板〕：〔流水板〕的下句可以转〔大围板〕和〔小围板〕。

例

选自《保皇娘》中周幽王的唱段



上例是生角演唱的〔流水板〕下句转入〔大围板〕的程式。先将转板前的上句最后一小节成的自由拘节，其尾音等于 3 音，然后下句直接进入〔大围板〕。另外，生角的〔流水板〕也可以

在下句转入〔大甩板〕和〔小甩板〕，其转板同上例，不再举例。

7. 锁板

由〔流水板〕独立构成的唱段，其最后一句作为终止式的结束句，在传统中称为“锁板”。〔流水板〕中常用的锁板形式有以下几种：

例一

选自《探地穴》中漫娶的唱段

(下句过门略) | 1·2 5 3 | 5 1 2 | (1·2 3 5 | 3 2 1) | 0 2 1 2 |
凤冠霞被
3 2 | 1 2 5 3 | 3 2 3 | (0 5 3 2 | 1 -) | 1 5 1 2 3 2 3 3 | 1 ||
你 封 你 脱 阳 (金枪枪) 坐 正 宫 (合)

上例是生角常用的锁板形式。

例二

选自《秦香莲》中秦香莲的唱段

(下句过门略) | 1 2 5 3 | 3 3 7 2 | (1·2 3 5 | 3 2 1) | 6 1 3 |
下 手 不 跑 上 手
3 6 1 2 | 1 2 3 2 | 3 2 3 2 | (0 5 3 2 | 1 -) | 3 3 5 5 1 2 3 2 | 1 -||
站 问 我 一 声 (太) 应 一 言 (太)

上例是旦角常用的锁板形式。以上两种唱法，均是由散板节奏进行的。它和〔二板〕锁板有一个共同规律，即采用连头句的唱法，使上句第二分句和下句第一分句连起来，中间省略了乐句过门。通过连头句后的锁板过门，使下句第二分句成为自由拍节。在传统中，锁板过门中的打击乐因行当而异，生净角一般使用四锣的击法，旦角一般使用小锣一击。锁板唱腔的尾音，必须是调式的主音，最后由一锣作为整个唱段的曲调终止。

例三

选自《宝莲灯》中刘彦昌的唱段

(下句过门略) | 5 6 3 5 | 6 3 2 3 | (1·2 3 5 | 3 2 1) | 1 6 3 |
但 愿 圣 母 多 仙

36 2 i | (i 2 35 | 31 2) | 2[#] 2 27 | 663 5 | (i 6 5 | 76 5) |
重 有朝 一日

转[三板] 5 1 2 3 7 2 2 1 6 i — 6 3 3 3 3 30 v 3 3 1 2
再相 達 恨不得将华山 双手推

5 3 2 1 2 2 (仓 仓 仓 才 仓) 3 3 3 6 1 2 3 5
倒 一 窑 时 头 脊

5 2 6 63 5 6 3 3 5 2 2 3 2 i — ||
眼 无力 支撑 (啊) (打太仓库)

上例是通过〔流水板〕下句第二分句的变化，使以后的唱腔成为〔三板〕而终止。

例四 选自《火烧东宫》中西羌王和母后的对唱
转[双腔]

(上句过门略) | 2 26 2 i | 6 63 5 | (i 6 5 | 76 5) | 5 5 5 |
(西羌王): 杀进 中原 报(哇)仇

5 5 2 | 5 5 3 | 3 3 7 2 i | (5 3 2 | 2 i —) 3 3 3 i
冤 为王 打座 (仓 才 仓 才 仓) 银 安 殿

2 — (0 5 3 i | 3 2 0 5 3 i | 2 2 3 2 3 | 2 —)
(乙 打 乙 仓 仓 仓 太 才 乙 太 | 仓 太 才 乙 太 | 丙 仓 乙 才 | 仓 —)

i 6 i 6 i 2 5 (仓 才 仓 仓 才 仓) 5 i 2 5 3 2 3 2 3 2
来了 母 后 上 银 安

3 i — ||

上例是〔流水板〕下句转入〔双腔〕后而终止的唱法，在传统中，〔双腔〕是〔流水板〕锁板的一种程式。它只限于在二人对

唱时使用。

例

选自《秦香莲》中秦香莲的唱段

(上句过门略) | 22 2i | 66 3 5 | (16 5i) | 76 5 | 63 5 56 |
包老爷 放粮 还朝

转[送板]

5.2 | (i.2 35 | 32 i) | 5 i | 10 i | 65 | 53 5 i | 5 o |
中 一把 铜刀杯中艳

22 | 16 | 25 3 2 i | 5 3 5 i | 1 5 — ||
包老爷 筵前 把 篷 明(打打打打乙打乙太)

上例是〔流水板〕上句转入〔送板〕后而终止的唱法，在传统中，〔送板〕是〔流水板〕锁板的一种程式。〔送板〕中，由原**B**宫调式转为徵调式，最后一个分句渐慢后落于“5”音而结束。

〔流水板〕下句还可以通过压板的形式而终止，在“压板”部分已介绍，不再举例。

(二) [飞板]

用快一倍的速度来演唱〔流水板〕(约为 $\text{d} = 250 - 280$ 拍)，就形成了〔飞板〕。它的基本程式和变化规律同〔流水板〕基本相同，仍是较严格的 $\frac{2}{4}$ 拍节。但为便于视唱，一般都按 $\frac{1}{4}$ 记谱，并且，由于速度的变化，其唱腔和色腔过门的旋律及节奏也相应简化。如下：

例：选自《穆桂英挂帅》中穆桂英、杨排风的对唱

$\frac{1}{4}$ (巴大 | 仓才 | 仓才 | 仓才 | 合 | 65 | 65 | ii | 2i) |
(穆桂英):

53 | 3i | (ii2 | 3i) | 633 | 12 | (ii2 | 32) | 22 | 26 |
本帅 大帐 传将令 传令 再叫

(116 | 55) | 5 3 3 | 3 i | (112 | 3 1) | 3 3 | 3 5 | 3 i 2 | 3 2 | (112 |
 杨排风 一支令箭 支给你

3 2) | 5 5 | 5 i 2 | 3 | 5 3 2 | 5 1 6 | 5 3 2 | ? (112 | 6 5 | 6 5 | 1 1 |
 你到校场 把令 行 (阿农呀)

2 1) | 5 3 3 | 3 2 3 | (6 5 | 5 3) | 3 3 | 1 2 | (112 | 3 2) | 3 2 3 | 6 1 |
 (杨排风), 先帅传下 一支令 来在 教场

(116 | 55) | 5 5 5 6 5 | 3 2 3 2 3 2 3 | ? (下略)
 去点 兵

通过上例可以看出, [飞板]是[流水板]在节奏上的变格程式。除起唱前的打击乐是[飞板]所特有的形式外,其它诸如上、下句行腔落音,连头句及过板唱腔等变化规律,均同[流水板]一样。在传统中, [飞板]在结束前,一般转入[梆子三板],最后以散板的节奏终止。

(三) “娃娃板”

“娃娃板”本身不是一个具体的板式,它是[流水娃子]、[河面娃子]、[河东娃子]、[蹶尾巴虎]、[九句黄莺]、[山坡羊]等各种板式的总称。从其结构上看,它们属于[流水板]的派生板式。在传统中,这些板式一般用于表现家庭生活的小戏中。现分别介绍如下:

1. [流水娃子] 选自《送路》中杨宗保的唱段

梆子穗
 (多 多 | 上 打 太 | 金 才 太 | 金 才 太 金 | 太 才 太 金 | 0 1 0 1 | 5 1 6 5 |
 1 2 3 5 | 3 2 1) | 5 5 3 | 3 3 7 2 1 | (1 2 3 5 | 3 2 1) | 3 1 2 |
 忙 闹 进 来 山 林

5 3 2 1 | (1 2 3 5 | 3 1 2) | 2 6 1 | 7 6 7 6 5 | (1 6 5 1 | 7 6 5) |
 中 冷 冷 清 清

55 36 T 632 1 | (1·2 35 32 1) | 1 16 | 552 3 | (3·5 32)
元人行 忠保 失迷

12 3) | i — 6 3 | 3 32 1 | (16 16) | 1·3 23 1 | 0 1 6 1 |
山 路径

5 1 65 | 1·2 35 32 1) | 6 53 | 36 21 | (1·2 35 32 1)|
在此 马上

3 1 3 | 36 21 | (1·2 35 31 2) | 22 21 | 61 13 5 | (1·6 51)
用 目 看 松 桦 树 下

76 5) | 6 53 T 332 1 | (1·2 35 32 1) | 36 1 T 11 35
坐 仙 童 想 必 他 知

53 3 | 235 21 | (1·2 35 31 2) | 2 26 | 163 21 | (1·2 35)
樵 山 径 字 保 离 家

32 1) | 3 21 5 — | 3 31 337 21 | (5 32 1⁴) —)
下 了 马 松 桦 树 下 (大)

i 25 5 232 1 — ||
问 仙 童

上例是〔流水娃子〕的基本程式，根据这个谱例，可以看出它的几个主要特征：

A、〔流水娃子〕的唱段，均由八句唱词组成，其句法结构较为特殊，不是一般上下句的反覆。从唱词内容的角度上看，它的每三句唱词具有一个相对独立的意义。为更好地通过唱腔体现思想内容，表达人物感情，就必须打破上、下句的落音规律。这样，唱段中就出现了上、下句的结构形式。在传统中，第三句和第六句一般采用过板的唱法。（第六句也可仍按上句演唱，如上

102

B. [流水娃子]和正格[流水板]的起板过门相同，其入头一般伎用打击乐[梆子穗]和[双飞燕]。

C. 锁板形式同〔流水板〕一样，均采用连头句的唱法，进入锁板过门，下句第二分句用自由拍节演唱，尾音落“；”而终止。

2. [河西娃子]

选自《保皇娘》中石美荣的唱段

(乙打乙 | 5·3 56 | 32 | | 1·3 21 | 6 1 5) | 5 3 56 | 3 2 | |
有 小 妃

53 56 | 5 i | 2 | 5.5 32 | i - | 5.5 32 | i i) | 3 32 |
出 宫 来 (哪 哎 哟 哟 哟) 宫 戏

3 i·2 3 | (3·5 32 | i2 3) | 3·2 35 | i2·7 | 5·2 26 | 5 - |
彩 女 西 边 珠 (呼伦贝尔族)

(6·2 76 | 5 5) | ; 1·2 | 76 5 | 1·2 76 | 5 · 6 | 16 i | i 5 x |
对 对 排 到 宫 门 外 (黑 嘴 呀 嘴 黑

6·i 65 | 32 313 356 | 5 — | 6·i 56 | i. (2 | 12 i2 |
哪咳呀咳 哪呀咳 · 哪 呀咳 哪咳(哪呀咳)

5·3 56 | 32 i | 1·3 21 61 5) | 5·3 56 | 32 i | 5·3 56 |
八 宝 珠 冠 头 上

i · 7 | 6·5 32 | i - | (6·5 32 | i) | 3 32 | 1·2 53 | (3·5 32 |

123) | 1·2 35 | ⁵2·7 | 6·2 76 | 5 - | 6·2 76 | 5 5) | i | 1·2 |
风尾鞋 (明月夜) 打打

76 5 | i·2 76 | 5·5 | i 5 | 5·5 | 6·1 65 | 32 3 3 356 |

扮扮老主 爱(嘿)咳呀咳 嘿 哪咳呀咳 咳呀咳 哪呀

5 — | 6·i 56 | i · (2 | i2 i2 | 5·3 56 | 32 i | 1·3 2i | 6i5) |
咳 哪咳呀咳

53 56 | 32 3 i | 0 i 2 | 5 — | 5 53 | 63 32 i | (5 32 | 1 —)
焚 宫 楼 前 下 车 筝 只 等 老 主 (太)

i 353 53 232 3 i · ||

龙 鸾 来

上例是〔河西娃子〕的基本程式，它的句法结构和〔流水娃子〕相同，均由八句唱词组成一个唱段，并且每三句具有一个相对独立的意义。起唱前有一个四小节的过板过门。它的整个唱腔分为三个乐段：第一乐段由前三句唱词组成，共分三个乐句，第一、二、三乐句的尾音分别落于 i、5、i 音。在第三乐句中，加入了大量衬词，使其扩展成为一个十二小节的花腔乐句。其后，经过一个可作无定次反复的小节，又重新进入了起板过门。第二乐段由四、五、六句唱词组成，它的板式及曲调结构是第一乐段的重复使用。第三乐段由七、八句唱词组成，其第一分句唱法同开口腔。从第二分句开始，即进入了正格〔流水板〕的锁板形式，尾音落于 i 而终止。近年来，通过遍唱实践，这种板式也应用到了其它正格的唱词（以双数句构成一个相对独立的意义）中，并在第三乐句中，采取了唱词和衬词交替出现的唱法，也取得了较好的效果。

3. 在“娃娃板”中，还有一些〔流水板〕的派生板式，如〔五句蹶尾巴虎〕，〔九句黄莺〕，〔十二句山坡羊〕等，它们都和〔流水娃子〕一样，由于受到唱词的影响而引起了唱腔上的一些变化。这些板式有几个共同特征：

(1) 唱词句数及句法结构是固定的。如“蹶尾巴虎”均为五句唱词；“黄莺”为九句唱词；“山坡羊”为十二句唱词，其中

[九句黄莺]的第四、五句必须是四字句：

(2) 起板过门均使用打击乐〔梆子穗〕或〔双飞燕〕作为入头。

(3) 除〔五句跳尾巴虎〕外，其它两种板式的上、下句落音规律及锁板形式和正格〔流水板〕相同。

上述三种板式，只用于个别传统剧目中。六十年代以后，因为没有类似结构的唱词出现，所以这些板式基本上不再使用了。

4. [念板]，这是五十年代初发展起来的一种板式。这种板式不能单独结构唱段，而只能穿插于〔流水板〕或中、快速度的〔二板〕唱段中。可以唱两句以上众多的双数句。其结构程式没有严格的规定，可板起眼落，也可板起板落，旋律进行及落音也较为自由。由于它的节奏平稳，过门极短，而且曲调自然流畅，近似于口语，因此适宜演唱叙事性的唱段。如下：

例一

选自《姊妹易嫁》中毛文简的唱段

(上句过门略) [流水板] 1 1 6 3 2 | 1 6 3 7 5 5 | (1 6 5 | 7 6 5) |

我 张着个大咀

1 5 3 3 2 | (1 2 3 5 3 2) | 0 3 6 | 1 (6 5 6) |
说 什 么 转[念板]

人 家 婆 娑

0 3 2 | 1 6 (5 6) | 0 2 1 2 | 5 3 2 | 1 0 5 | 1 1 (6 5 6) | 0 6 |
抬花 碑 我 聚 姐姐 用小车 菜花

3 3 6 | 0 3 1 2 | 3 (2 3 3) | 0 2 1 2 | 3 # 1 2 | 0 2 5 5 |
嫌贫 不跟 我 活 活 砸 了 我 的

1 (6 5 6) | 0 3 2 3 | 5 6 | 1 0 3 1 2 | 3 (2 3 3) | 0 1 2 1 3 5 3 2 |
锅 我 放牛娃 子 好命 苦 连个媳

渐慢
1 7 | 6 3 3 2 | 3 |
妇 也 搞 不 着

上例的〔念板〕接在〔流水板〕之后，其句法结构采用了四、三格律的七字句。由中慢速度的一板一眼（ $\frac{2}{4}$ 拍节）组成。基本规律是每个分句均起于闪板，落于板上。包腔过门是随喝腔尾音作节奏型的伴奏。这段〔念板〕由六乐句组成，它的落音分别是：6· i · 3 · i · 3 · i。其中第六乐句的速度渐慢后，落句主音 i，成为喝段的终止句。

例二。

选自《清明案》中周明的喝段

(流水板下句过门略) [念板] 0 2 35 | i (6 ii) | 05 43 | (2 (i 22))
劝爹爹 休惆怅

0 3 6 | 3 (2 33) | 05 26 | i (6 ii) | (下略)
判逆子 理应当

上例的〔念板〕也接在〔流水板〕后，其句法结构由三、三格律的六字句组成。它和例一的节奏稍有不同，基本规律是每个分句均起喝于板的后半拍而落于板上。

例三

选自《杀四门》中刘金定的喝段

[二板]
(下句过门略) | 32 35 6 | i i 6 | i 5 | 5 30 | 2 | 3 2 |
刘金定 听此言 心中好恼
转[念板] 前 \downarrow = 后 \downarrow
(i i 2 5 6 5 3 | 2 i 6 i 2 i 2) | 3 1 2 3 | 2 1 6 | 5 5 3 | 3 2 6 |
跨战马 手提刀 咬银牙 纹眉梢
06 635 | 66 | 653 | 5 2 32 | 6 | 5 3 32 | 1 16 16 | 1 3 23 |
怒气 冲冲 杀下山林 啊 哪呀
01 6 i | 5 i 6 5 | 1 2 35 | 3 2 i | (下略)

上例的〔念板〕接在〔二板〕之后，它的基本规律起喝于板而落于眼。

5. [赞子板] 在六十年代前的传统剧目中，[赞子板]可以单独构成唱段，它的句法结构采用二、三格律的五字句。其唱腔为5调式（^bE徵调式）。起唱前有两小节起板过门。起唱后无论句数多少，均套用两分句较为固定的旋律，作无限次的反复，如下：

例一

选自《裴秀英告状》中裴秀英的唱段

(227 6765 | 3561 5) | 6 1 | 1762 ²i | 6 ²5 | 2176 ²5 |
秀英泪涟涟 归明夫听言

(227 6765 | 3561 5) | i i | 6156 i | 2 i | 763 5 |
夫若不认我 还回西凉川

(227 6765 | 3561 5) | (省略)--- | i 61 | 1762 i |
走到西口外

6 35 | 21 76 | 75 . |

我要渠黄泉

上例是[赞子板]单独构成唱段的唱法。谱例中的“省略”部分，可容纳多句唱词，因为旋律及节奏的多次重复，使唱腔进行显得单调贫乏。而从六十年代后，基本上已经捨弃了这种唱法。近年来，[赞子板]一般只作为局部变换穿插在[流水板]唱段中，其调式也转为“1”调式（^bB宫调式）。如下：

例二

选自《南唐灌药》中刘金定的唱段

(下句过门略) | ² 13536 | 3532 | | (上句 35 | 32 i) |
王 封 我

35 66 | 65 353 | 33565 | 332 ²i | (33565 | 3532 i)
八宝珠冠 头上戴 身上左右披大红

i·2 35 | 27 6i6 | 3·5 2 35 | 2 | — | (转[流水板]路)
闻宫牌来斩妃剑 三宫六院 任我 行

6. [黑红板] 这种板式不能单独构成唱段，它的节奏及旋律进行基本上是一种固定的程式，只能演唱两句唱词及部分衬词组成的两个乐句，而转向[流水板]的过板唱腔。如下：

例

选自《铡赵王》中包夫人的唱段

(0i6i | 5i 65 | i·2 35 | 32 |) | 6i 35 | 6 — | 5·6 35 |
我在 此 (哪咳呀咳)

2i 2 | (5·6 53 | 2i 2) | 05 35 | 6i 15 | 05 32 | 12 |
(哪咳呀咳) 脱去了 绒 罗 把 衣 换

(05 32 | 12 |) | 3 32 | 12 53 | (3·5 32 | 12 3) | 5 — |
挂 孝 穿 衣 走

i | 6 | 5·3 | 6i 32 | i | 16 16 | — | 13 23 | 0i 6i | 5i 65 |
堂 前 (哪咳呀咳)

i·2 35 | 32 |) | (下转[流水板]路)

上例是以[黑红板]作为整个唱段开始的唱法。过板过门同[流水板]的相同。两句唱词由两个乐句构成，共包括四个分句，每分句间均有两小节作为唱腔严格模拟的色腔过门。第二乐句的第二分句转向[流水板]的过板唱腔，使下句进入[流水板]。
[黑红板]也可以接在[流水板]之后，这种程式在[流水板]的接板部分已介绍，不再举例。

7. [导板] [导板]同上述几种板式一样，均不能单独结构唱段。它可以演唱一句唱词，称[单导板]，也可以演唱两句唱词，称[双导板]。[单导板]一般作为[流水板]的开腔，[双导板]则只能使用在慢速的[流水板]中。

例一. [单导板]

选自《金鳞记》中牡丹的唱段

(1·235 2·176 | 5·55) | 3 | 3·6 | 3·5 2·1 | 2·2 7·6 | 6·5·1 6 6·1 |

未开言 不由我 泪流

3·5 | 6·1 | 5·6 4·3 | 2·3 | 1·2 5·3 | 2·2 - | (1·2 5·3 | 2 2·2 |
满 腿

转[流水板]

| 2·5 3 | 3·3 2 | 1 6·5 | 3·2 6 | 5 1 6 | 5·5 5 3 3 2 | 1 1 1 6 1 6 |
色大人 你叫我诉说 一番

1·3 2·3 1 | 0 1 6 1 | 5 1 6 5 | 1·2 3·5 1 3·2 1 | (下略)

上例是[单导板]的唱法。

例二. [双导板] 选自《打金枝》中国母、金枝的对唱

(下句过门略) | 6 3 2 | 3 1 1 | (1·2 3 5 1 3 2 1) | 3 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 |
是哪家文武 得罪下你

转[导板]

6·7 6·5 | 6·7 6·5 | 3·5 3·2 | 2 1 - | 3·3 6 | 3·2 1 2·2 7·6 |
你对给 父王国母再把话来 提， 李君 起身跪旨

(渐慢)

3·5 | 6 6 1 | 3 5 | 1 6 1 | 5·6 4·3 | 2·3 | 1·2 5·3 | 2·2 - |
院 涕悲 啼

上例的[双导板]是在[单导板]唱腔的前面又增加了四小节下句唱腔。它的第二乐句是唱段中的上句。尾音落“之”。在传统中，这里一般作为唱段的半终止。其后是人物的道白部分，待接唱[流水板]下句时，需重新使用起板过门。这个下句一般采用过板的唱法。

第三部分： [垛板类]

(一) [吵板] 这是一种节奏较紧凑的板式。它的速度很快，约在 $J=290$ 拍左右。一般是在两人或两人以上的对唱中，表现

几个不同人物的争辩、辩论时使用。其基本规律为一唱一板，按 $\frac{1}{8}$ 拍节记谱。[沙板]不能单独结构喝段，必须用[梆子三板]作为它的开腔和锁板喝腔。如下：

例：选自《三进宫》中杨波、太后、徐彦昭的喝段

[梆子三板]

[沙板入头]

(仓|仓|仓|仓| 5 —) 5 5 2 3 6 6 3 $\frac{23}{2}$ 2 - $\frac{1}{8}$ (打|打|打|打| 1 0)

(杨波) 见太后跪龙位 呀

(白:太后)

打|打|打|打| 0 |金|金|金| 0 |打|打|打|打| 1 0 | 5 | 5 | 5 | 5 | 3 | 6 | 5 |
说与太后听明白

0 | 6 | 6 | 6 | 5 | 5 | 6 | 3 | 0 | 6 | 5 | 6 | 5 | 3 | 6 | 5 | 5 | 6 | 5 | 6 |

今日 你把你父为 五路搬兵俺为谁出言再

5 | 5 | 6 | 3 | 0 | $\frac{5}{6}$ 5 $\frac{6}{3}$ · 5 - 6 5 6 6 3 $\frac{3}{2}$ $\frac{23}{2}$ $\frac{12}{2}$? -
叫徐千岁 徐千岁接太子 臣我不保 君 (徐彦昭)

5 · 5 5 3 $\frac{35}{2}$ - $\frac{12}{2}$ $\frac{23}{2}$ 2 - (打|打|打|打|打|打|打| 0)
侍郎官不要 离龙 位 (白:太后!)

金|金|金|金| 0 |打|打|打|打| 0 | 5 | 5 | 6 | 3 | 0 | 5 | 0 | 6 | 5 | 6 | 5 |
说与太后听明白 今日你把

5 | 5 | 3 | 0 | 6 | 5 | 6 | 5 | 3 | 0 | 5 | 0 | 6 | 5 | 6 | 5 | 5 | 6 | 3 | 0 |
你父为 五路搬兵为了谁 不准本章往后退

$\frac{65}{2}$ 6 5 5 · 6 5 · $\frac{33}{2}$? - ||
黑虎铜钱我饶 过了谁呀

上例是[沙板]的基本程式，在传统中，它的喝段一般由六句喝词组成，第一句和第六句均按[梆子三板]演唱。[沙板]起喝前，用打击乐[沙板入头]作为起板过门。喝段中每个上、

下句的反复均使用同一曲调。伴奏时，梆子除在部分句间的休止处行止演奏外，其它均按节击拍。

(二) [金钩挂] 据说这种板式是从河北梆子中吸收来的，经过长期的艺术实践，逐步演化为四股弦唱腔音乐的一部分。[金钩挂]的唱腔为五声音阶的5调式(=B徵调式)由有板无眼的本拍节组成。这种板式可以单独结构唱段，也可以转入[三板]，现分别介绍如下：

例一

选自《黄鹤楼》中周瑜的唱段

(打巴|0|仓|0嘴|倾|仓|令|创|令|创|才|创|才|仓|打)|0iT65|i|5|0i|i2|
3|0i|i65|i|i55|53|5|i|i+5|0iT65|63|5|
斗，孙刘两家结冤仇，漏天撒网。
稍慢
0iT|i2|i|i0iT65|i|i0|i|i0|53|23|5||
鱼不露哪怕鱼儿不上钩

上例是[金钩挂]单独结构唱段的一种程式。除第四乐句外其它各分句均落5音，四个乐句的尾音分别落于3、5、1、5音，第四乐句第二分句以压速稍慢的速度锁板。

例二

选自《辕门射戟》中吕布的唱段

[七锤]

(打巴|0|仓|0嘴|倾|仓|令|创|令|创|才|创|才|仓)|0iT65|i|i+5|
演武厅前
0iT23|3|0iT65|i|i65|53|5|i|i+5|0iT65|
摆酒浆只为解和免称强，怒气
i|i5|0iT|i2|i|i0iT65|i|i65|53|23|5|i+5|i|
不息纪灵将向坏桃园，刘关张灯杯。
稍快
0iT65|53|23|5|i2+i|i65|53|5|i|i5||
不饮心暗想从今后两家悬刀枪

上例是〔金钩挂〕单独构成唱段的另一种程式，由六句唱词组成六个乐句，每个分句尾音均5音，前四个乐句落音同上例一，第五、六乐句落于5音。这是〔金钩挂〕锁板的一种固定程式。

例三。

选自《杀庙》中韩琪的唱段

(仓才仓才仓才仓 5—) 5 3 3 3 5 3 3 3 3 3 2 * 1 2 —
民夫人 莫离声啊

[七锤]
(仓 0 | 0 | 打 已 | 0 | 仓 0 嘴 | 倾 仓 | 全 仓 | 全 才 | 仓 才 | 会 | 0 | 1 6 5 |
墙 里

1 1 5 | 5 3 | 5 | 5 | 0 | 1 6 5 | i | 1 5 | 0 | 1 5 | i | 1 0 | 1 6 5 | i |
讲话墙 外 叫 要 是 有 人 看 此 事 我 死 你

6 5 | 5 3 | 5 | 1 5 | 0 | 1 6 5 | i | 1 5 | 0 | 1 2 | 3 | 1 * 3 | 1 6 3 = 3
也 难 活 成 三 百 两 纹 银 交 给 你 海 走 天 涯

3 2 * 1 3 3 3 → 6 5 —||

逃 生 命 (啊)

上例是〔金钩挂〕以散板布奏终止的一种唱法。后句的落音规律和例一、二基本相同。上述谱例的第一句唱词以“起腔”的形式演唱，第二句进入〔金钩挂〕后，按下句的唱法进行。第六句实际上已经转入〔三板〕的唱法，其后如紧接打击乐〔沙板入头〕，即可转入〔沙板〕。方法很简单，不再举例。

综上所述，对〔金钩挂〕的结构可作如下分析：

- A. 它的句法结构大多为七字句的四、三格律。
- B. 每个分句均是内放起唱，顶板落。
- C. 可以由打击乐〔七锤〕作为它的起板过门。
- D. 每个上、下句反复的旋律基本相同，上句的落音可落于3或1，而下句必须落于调式主音5。
- E. 锁板的形式共有三种，可以把正格下句唱法的速度作稍

慢处理后终止(如例一)，也可以把结束句转换为自由节奏而终止(如例三)。另一种锁板，也在原速中进行，但节奏稍有不同(如例二)，即第五、六乐句顶板起唱，其旋律进行也是一种固定的程式。

第四部分：[三板]类

[三板] 类属四股弦唱腔中的散板体类，无板无眼，节奏自由。上下句之间以打击乐作为过门。这类唱腔的运用比较灵活。可以单独结构唱段，也可以用于其它板式的首尾，作为它们的开口腔或锁板形式。[三板]类的唱腔因旋律进行及伴奏形式的不同，可分为[三板]、[梆子三板]、[碟子三板]、[三板连子]、[滚堂连子]和一、三、三[起腔]等，现分别介绍如下：

(一) [三板]

[三板]是[三板]类的基础板式。唱词多由十字句或七字句组成，其旋律进行较为自由，一般根据人物感情和唱词的语气而决定。

例 1.

选自《打銮驾》中包拯的唱段。

[卷之六]

(打打打打上打才仓库才#仓 5—) 55 533312323
一见谗妃去动手

2 (包) 226 05312 331 231 (顿包)
倒叫 文正 吃一惊。

3336 $\frac{v}{\tau}$ 332 2.1 235 2 (仓 仓 仓 仓 00- 仓 仓 大 仓)
王 韶 马 汉 去 极 伎

5 5 3 3 3 12 3·5 2 $\frac{#}{2}$ (顿示·仓) 12 332 2·3
让我 恩师 上龙厅

三一（仓才仓一）

上例是「三板」的基本唱法，其结构有以下几个部分：

- A. 起唱前有一个由打击乐和弦乐组成的起板过门。
 B. 第一乐句是〔三板〕的开口腔。
 C. 第二、三乐句是它的下句与上句部分。
 D. 第四乐句是它的锁板部分。
 E. 每乐句间（第四乐句的分句间）均由一个由打击乐构成的过门。

下面分别介绍：

1. 起板过门

〔三板〕的起板过门，在传统中有以下几种程式：

(1) (打打|打卜打·|仓才|仓太|[#]仓5—)

这是中、快速度的起板过门。在打击乐〔扫头〕后奏出调式的属音5，然后接唱。

(2) (打打|卜打太〇嘟 |金太 仓太 |金太^{oo}才太 |金太 才太嘟
金太 才太 |[#]仓5—)

上例在打击乐〔扭丝〕后，奏出调式的属音5，然后接唱。

(3) (打巴太 |金〇嘟 |才太太太 |金太才太|[#]仓5—)

上例在打击乐〔凤点头〕后，奏出调式的属音5，然后接唱。

(4) 已打太|6 6 |6·|65|35 656|⁵—)
 仓才 仓 太 太 才太 金太 仓 —

上例是由打击乐和弦乐共同构成的起板过门，称“三板头”，常用于较激昂的情景中。

以上几种〔三板〕的起板过门在速度上都具有一定的伸缩，可根据剧情需要使用不同的速度。

2. 开口腔

〔三板〕的开口腔与一般上句的行腔落音基本相同，但开的旋律进行比一般上句要伸展，它的第一个音一般为5音，分句间没有打击乐过门。在南府派的唱腔中，〔三板〕的开口

然因行当及人物感情的不同而稍有差别，但都属于润腔、装饰及节奏方面的细微差别，其句法结构和落音规律大同小异。试举几例比较：

例一

选自《杨门女将》中七娘的唱段

(起板过门) 5 5 5 5 3 $\overbrace{3 \# 3}^{\text{2}} - 3 \# 3 \overbrace{2 2}^{\text{2}} - (\text{合})$
冲锋陷阵 经百炼 (接下句)

例二

选自《追鱼》中鲤鱼精的唱段

(起板过门) 5 5 5 — $\overbrace{2 3}^{\text{1}} - \overbrace{3 3}^{\text{2}} - \overbrace{2 3}^{\text{1}} \overbrace{5 3 5 3}^{\text{2}} \# 2 -$
张郎夫 (啊) 有情 郎
 $\overbrace{2 5}^{\text{2}} \overbrace{2 3}^{\text{1}} 2 - (\text{合})$ (接下句)

例三

选自《追鱼》中张珍的唱段

(起板过门) $\overbrace{5 3}^{\text{1}} \overbrace{3 3}^{\text{2}} \overbrace{3 3}^{\text{3}} \overbrace{6 6}^{\text{4}} \overbrace{1 6}^{\text{5}} \overbrace{1 2}^{\text{6}} 3 (\text{3})$ (接下句)
元宵处处闹花灯

上三例是南府派开口腔的几种唱法。例一的旋律进行较为平直，适宜表达激昂的情绪，如把速度放慢，也可以用于一般叙事。例二中，加入了装饰音，并采用了哭腔的唱法，可用于较悲切的情绪中。例三是绝韵的唱法。第二分句尾音落于不作延长的音，起板过门只随其尾音演奏一拍。这种唱法一般用于较为急促的气氛中，烘托角色紧迫的心情。

另有一种〔三板〕中的哭腔，系北府派的独有唱法。如下：

例四

选自《保国娘》中杨国太的唱段

(起板过门) 5 5 5 3 $\overbrace{2 5 2}^{\text{1}} \overbrace{5 2 1}^{\text{2}} \# 7 - (\text{合})$
金翅鸟 从天降 下

上例是〔三板〕开口腔的一种唱法，它的旋律下行，尾句落于7音。

以上是〔三板〕开口腔几种常见的程式，它们有以下几个主要特征：

A. 开口腔均由两个分句构成。第一分句落于3音（例三“绝韵”的唱法落于6，3皆可）第二分句的落音稍有不同，但大多使用的是例一、二的唱法，即句尾落于2音。“绝韵”和“哭腔”的第二分句尾音可根据感情的需要选择不同的落音。

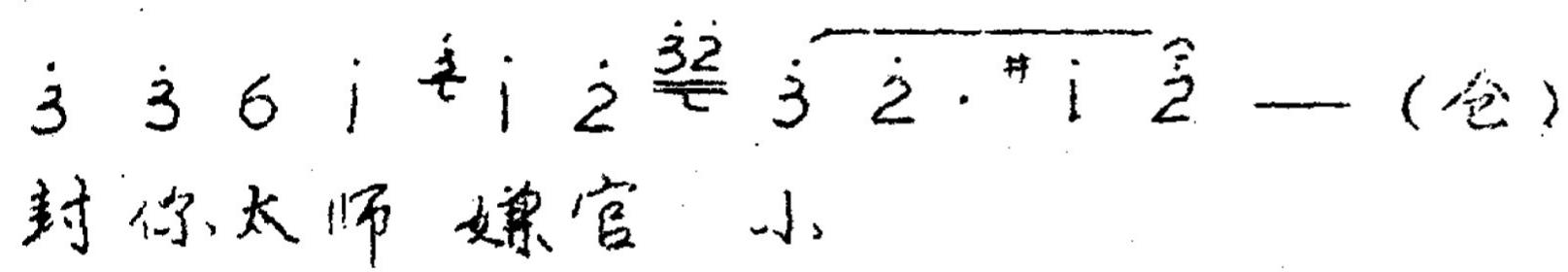
B. 开口腔后均有一个短小的打击乐过门。可根据情绪的缓急分别选用三锣、两锣或一锣。（“绝韵”的开口腔后也可用打击乐作为腔腔过门）

(3) 上句及其过门

在多数〔三板〕唱段中，它的上句唱法和开口腔基本相同。除此外，上句还有如下几种唱法：

例一

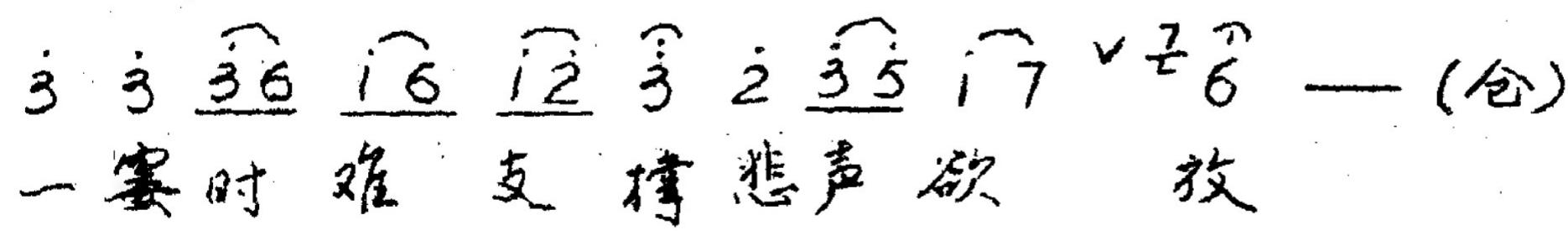
选自《忠保国》中杨波的唱段



这个〔三板〕上句的唱法是使用较多的一种，句尾落于2音。以一锣作为腔腔过门。

例二

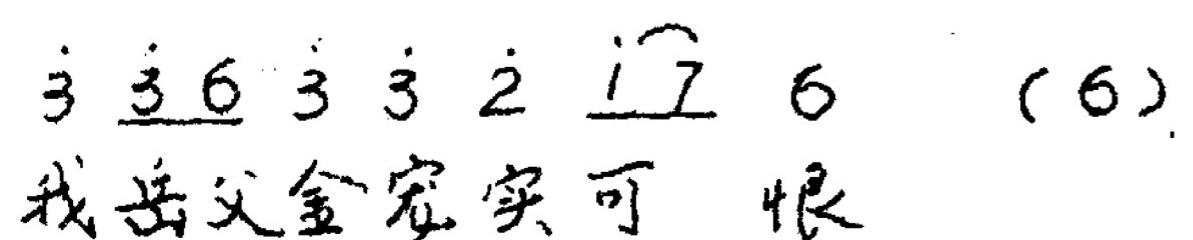
选自《杨门女将》中穆桂英的唱段



上例句尾落于6音，旋律下行，表现一种悲伤的情绪。

例三

选自《追鱼》中张珍的唱段



上例是绝韵的唱法，勾尾落于不作延长的6音（也可落于3、2音），过门可随尾音作一拍的重复，也可由打击乐代替。

例四

选自《保皇娘》中杨国太的唱段

2 2 2 2 2 1 1 5 1 — (仓)

口 拆得乌云发乱

这是北府派“哭腔”的一种唱法，勾尾落于1音，以一锣作为色腔过门。

以上三种上句的唱法，均不能作为开口腔用，它的特点是：

A. 其起音较为自由，但一般不使用5音。

B. 哭腔的勾尾落于1音，其它两种唱法落音较自由。

C. 上句过门一般一锣。

(4) 下句及其过门

[三板]的下句结构程式同上句一样，除较为多用的南府派的唱法外，还有“绝韵”和具有北府派风格的“哭腔”两种格式，如下：

例一

选自《杨门女将》中穆桂英的唱段

2 2 3 3 2 5 3 2 2 1 — (倾仓)

祝愿 我 夫在天 之 灵

上例是使用较多的南府派的唱法。尾音落1，以两锣作为色腔过门。

例二

选自《追鱼》中张珍的唱段

0 3 6 3 6 1 5 3 2 1 (1)

我视不见来耳不闻

上例是绝韵的唱法，勾尾落于不延长的1音，过门可以是一拍的1音，也可以由大锣一击代替。

例三。

选自《保生娘》中杨国太的唱段

5. 52 5 i 25 *5 5 | 7665 — (领合)
是 独 虎 下 山 伤 人

上例是北村派哭腔的唱法，旋律下行，句尾落于5音，过门为大锣两击。

以上是三种不同格式的唱法，它们有以下几个主要特征：

A. 它们的句尾落音是一种固定的程式，南村派及绝韵的唱法必须落于1音，而北村派的哭腔唱法则落于5音。

B. 下句的过门一般为两锣。（绝韵的下句过门可以随唱腔尾音演奏一拍，也可以由大锣两击代替，但上下句的过门必须统一在一种伴奏形式中）。

C. 下句的起音不作规定，还可以根据不同感情的要求，变化它的旋律。

(5) 锁板

[三板]锁板的唱法，同一般下句的程式大同小异。就其节奏和旋律而言，仍分南村派、绝韵和北村派哭腔三种格式。如下：

例一

选自《英台抗婚》中梁山伯的唱段

3 3 3 12 ^5 45 2* 123 2 — (领才合) 3 3 3 12 —
生 生 死 死 永 不 离
3232 12 — ||
(仓才)

上例是南村派中较常用的一种唱法。分句间以两锣作为过门，句尾落1音。

例二。

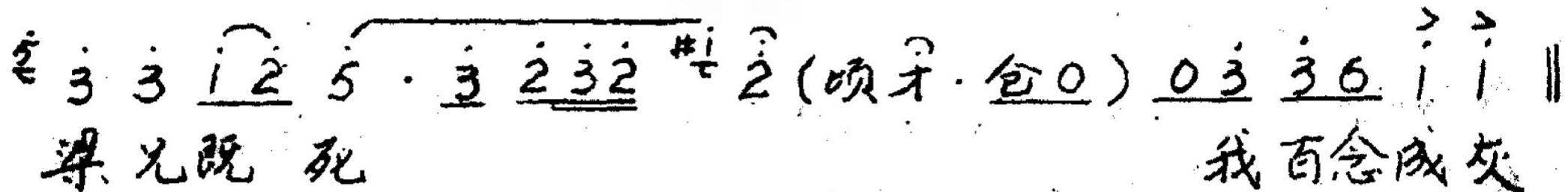
选自《英台抗婚》中祝英台的唱段

5 5 5 5 13 . 5 23 2 — (仓 才 仓0) 5 321 243 V
我 金 针 划 坟 坟 裂

立 5 · ||
开 金 0

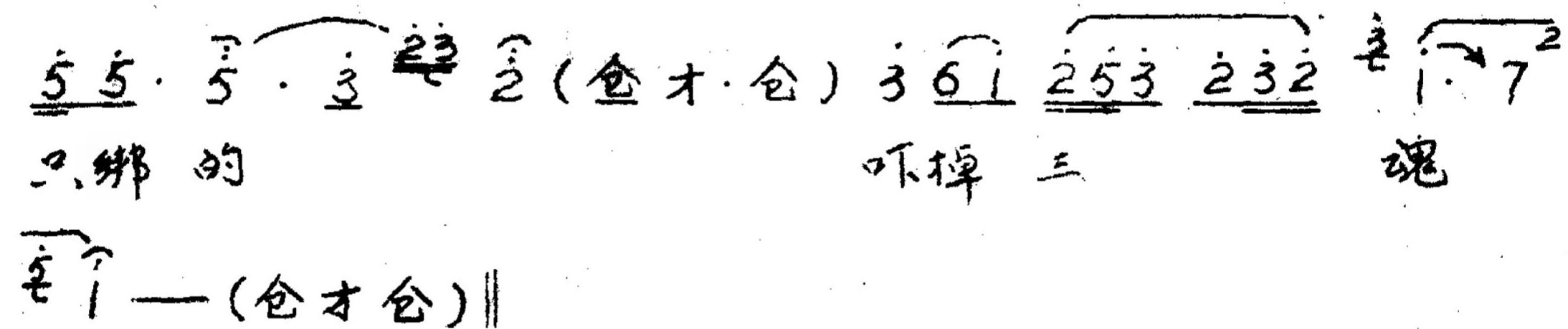
上例是南府派的另一种唱法，第二句旋律上行，勾尾落于属音 5。

例三。 选自《英台抗婚》中祝英台的唱段



上例是绝韵的唱法，这种形式也可应用于例一、二中。

例四 选自《保皇娘》中楊国太的唱段



上例是北府派哭腔的唱法，第二分句用了哭腔的唱法，旋律下行，勾尾落于 1 音。

从上述锁板的唱例中，可以把它归纳出以下几个主要特征：

A. 所有的锁板唱腔均由两个分句构成。

B. 第三分句旋律一般作下行处理，其旋法比一般的较为伸展，勾尾落于 1 音而终止。具有鲜明的终止感。例二的第二分句旋律上行至 5 音结束。

C. 第一分句后均由两锣作为分句过门，以此使速度减缓下来，表示将要进入终止。

D. 第一分句后以两锣表示结束。

[三板]的另一种锁板形式，是从河北梆子的曲调中吸收来的，属于北府派的唱法，称“迷板”。这种锁板形式从结束的前的上句开始进行，如下：

3 6 i 3 i 2 3 | 5 6 5 3 2 3 2 3 | (合) 5 i | 0 1 6 5 |
观见主 公把树伐 提蹬立鞍

5 3 2 3 | 5 - | 2 4 2 1 6 | 2 5 3 2 1 | 5 3 5 i | 5 - ||
下 战 马 主 公 面 前 把 箭 打

(6) 转板

在传统中，[三板]喝腔在转入其它板式时，均不能直接进行。如[三板]转[二板]，[流水]必须通过起腔。转[沙板]必须经过[少板入头]后，才能进行。如下：

例一

选自《宋商店》中秦香莲的唱段

3 3 3 6 1 2 3 5 3 2 3 2 3 | — (顷仓) 5 5 5 3 3 2 3 —
好汉爷 对 我 有 恩 情 手 拉 儿 女

3 3 3 1 2 5 · 3 2 · 1 2 3 2 | — (0 嘟 打 打 打 太 2 2 3 5 5 |
出 商 院 金 太 太 太

二板过

6 5 6 i 5 3 | 6 4 3 2 | 1 1 6 | (下楼 [二板] 喝腔)
已 太 金 1 打 上 太 金 1

上例是[三板]上句经过[起腔]和[二板]的起板过门，
以下的转入[二板]。如在[起腔]后接打击乐[梆子锣]和
[流水板]起板过门，即可转入[流水板]。

例二：

选自《三进宫》中李艳妃的唱段

1 1 1 5 6 2 5 - 2 3 - | 3 3 5 2 1 - 2 5 - 3 2 3 2 |
不 往 本 来 往 后 退

1 2 3 2 | — (嘟 — | 剑 剑 0 | 打 打 打 0 | 剑 剑 0 | 打 打 |

金〇) 转[沙放] (下略)

说与我父听明白

上例是在〔三板〕下句后，通过打击乐〔紧急风〕和〔沙板入头〕转入〔吵板〕的程式

例三、

选自《天子乐》中宋仁宗的喝殿

5 5 5 3 | 5 v 2 1 6 5 — (巴打 | 仓 | 仓 | 仓) | 5 5 5 5
十里铺 上 蒲草 莺 观见我儿

5·5 5~ 3·3 3 3 2 2 2 ² 2 2 2 · 1 1 — (下略)
赵子母 十里铺见了皇儿 面(罢了)

上例是「三板」的下句转入「謎子」的唱法。

以上的转板法均是经过其它过渡性唱句（如例一），或后一种板式的起板过门才继续进行。近年来，通过演唱实践，根据剧情的需要，出现了另外一些较成功的创新的转板唱法。如下：

例.

选自《呼家将》中宋王的唱段

转[二板] 6·3 5 6 6 3 5 3 5 6 | 0 | 5 · 3 5 3 3 2 3 | i — 6 | 5 · 3
吓坏了满朝文武官 孤王我也心寒
3 2 # 1 2 3 | i — — — | 1 · 1 1 6 1 · 1 1 6 | 1 · 2 3 5 3 2 i | (下四格)
(哪)

上例的创新唱法，是在〔三板〕的上句后，经过一个一拍左右的停顿，使下句直接转入〔二板〕唱腔的过板唱法。

(二) [梆子三板]

在〔三板〕唱腔的基础上，通过乐队有节奏的伴奏，使其转为有板无眼的 $\frac{1}{2}$ 拍者，就构成了〔梆子三板〕。在这种板式的演唱中，因人物感情的不同，又有快慢之分。伴奏时，由梆子击节，鼓板滚奏。由于速度较快，属于紧打慢唱的形式，因此仍按散板

体记谱。如下：

例 选自《杨八姐游春》中宋仁宗、余太君的唱段

(哪一打巴) 金金金金金 $\overbrace{55}^{00} \overbrace{55}^{00}$ | 6 3 3 6 $\overbrace{16}^{17} \overbrace{12}^{13}$
(宋仁宗) 太君说话欺孤君

($\overbrace{34}^{00} \overbrace{34}^{00}$) | 2 2 2 $\overbrace{6}^{2}$ $\overbrace{53}^{00}$ $\overbrace{3232}^{00}$ $\overbrace{3}^{2}$ | (12 12) | 1 17 $\overbrace{61}^{25}$
胆敢金殿欺寡人 孤王定要

$\overbrace{16}^{00} \overbrace{12}^{00} \overbrace{3 \cdot 5}^{23} \overbrace{2}^{23}$ — (乙打乙顷一合 — $\overbrace{22}^{00} \overbrace{22}^{00} \overbrace{22}^{00}$) | 5 5
杨八姐 (余太君) 无有

$\overbrace{5}^{00} \overbrace{12}^{00} \overbrace{5}^{00} \overbrace{1}^{00}$ | $\overbrace{35}^{23} \overbrace{2}^{23}$ | $\overbrace{33}^{00} \overbrace{3}^{00} \overbrace{12}^{00} \overbrace{5}^{00} \cdot \overbrace{3}^{00} \overbrace{23}^{00} \overbrace{232}^{00}$
彩礼 休想成亲

三 | —— ||

(打木仓才合)

上例是〔梆子三板〕的基本程式，其结构和〔三板〕基本相同，只是伴奏形式不同。乐队除使用梆子和板鼓之外，弦乐也由喝腔尾音及上方二度音组成一拍的色腔过门，作无限反复的节奏型伴奏，直至〔三板〕锁板处转变为散板的形式。根据人物动作的需要，还可在乐句间用原速加入打击乐作为过门。

〔梆子三板〕的锁板形式还可接绝韵的方法处理，如下：

$\overbrace{55}^{00} \overbrace{12}^{00} \overbrace{5}^{00} \overbrace{1}^{00} \cdot \overbrace{35}^{23} \overbrace{2}^{23}$ — $\overbrace{33}^{00} \overbrace{26}^{00} \overbrace{10}^{00}$ ||
无有 彩 礼 (因才合) 休想成亲

也可转为〔三板〕的形式，如：

i 17 $\overbrace{61}^{25}$ $\overbrace{5}^{00}$ $\overbrace{16}^{00}$ $\overbrace{12}^{00}$ $\overbrace{3 \cdot 5}^{23} \overbrace{2}^{23}$ | (23 23) — 乙打打仓○○巴
孤王定要选八姐

——三板头——

打 6 6 6 · 1 6 5 3 5 6 5 6 $\overset{\wedge}{5}$ ——) 5 5 2 1 2 5 · 3 2 3 2
 仓 才 仓 太 太 才 太 太 仓 无 有 彩 礼

—(顷 才· 仓) 3 3 3 1 2 5 · 3 2 3 2 3 2 2 1 —— ||
 休 想 成 离 (打 太 仓 才 仓)

[梆子三板]的起板过门除上例外，另外还有两种：

A. (哪 — 打 巴 0 钩 才 仓 才 仓 5 5 5 5) (接唱)

B. 多 多 | 小 打 太 | 仓 才 太 | 仓 才 太 仓 | 太 才 太 仓 | 0 1 6 1 5 1 6 5 |
 1 2 3 5 | 3 2 1 | (1 1 1 1 1 1) (接唱)
 (仓)

上述第一种过板过门和谱例的速度相同，均为快速[梆子三板]所用。速度约为 $\text{J} = 200 \sim 240$ 拍左右。第二种起板过门由打击乐[梆子穗]和[流水板]起板过门组成。速度稍慢，约为 $\text{J} = 150 \sim 160$ 拍左右。梆子在本拍节的小节中进入，随节演奏。

(三) [谜子]

[谜子]是[三板]的变格形式，属于有板无眼的本拍节（按散板体记谱）。这种板式是四股弦唱腔中的哭腔唱法，适于表达极度悲痛的感情。在[谜子]中，有[流水谜子]、[三板谜子]和滚堂谜子三种唱法。前两种板式均不能单独结构唱段。由[流水板]转入的称[流水谜子]，由[三板]转入的称[三板谜子]。两种唱法基本相同。[滚堂谜]可以单独结构唱段，它的演唱形式为半唱半白，唱词一般不规整，或是长短句，或是散文式的朗诵体，因此，上下句结构规律不如[三板]那样严格。现分别介绍如下：

例一：

选自《三进宫》中李艳妃的唱段

[流水板]
 (下句过门略) | 3 3 6 2 1 | + 6 3 7 2 1 | (1 2 3 5 1 3 1 2) |
 李 艳 妃 无 主 张

26 21 | 76 15 | (10 51 | 76 5) | 55 · 5 3 · 2 3 2 2 | —
背过 脸 来 哭老 王

3 3 #2 3 3 2 3 · 3 2 6 6 5 (56 56 巴打·顷一仓—)
哭一 声 (啊)

5 5 5 3 3 3 3 7 2 (2 3 2 3 巴打·顷一仓—) 2 5 · 3 2 3
老王爷 难相见 (罢了)
2 3 2 2 (12 12 巴打·仓才仓—) 1 3 3 2 2 3 2 3 3 7 ·
龙靖 爷(呀)

6 — 6 5 — ||
(仓才仓—)

上例是〔流水谜子〕的基本程式，通过〔流水板〕下句第一分句在速度上稍快的处理，用梆子击节（由慢渐快）逐渐过渡到〔流水谜子〕。它的主要特征有以下几点：

A. 第一乐句按下句演唱，由两个分句构成，第一分句落于宫音，仍按照正格〔流水板〕下句第二分句的语音规律进行。第二分句落于主音5。

B. 第二乐句由两个分句构成，第一分句落于宫音，第二分句由两个衬字组成，落于宫音。这是一个固定的唱法。

C. 第三乐句的旋律较为伸展，节奏型伴奏的速度渐慢，句尾落于主音5，且有较明显的终止感。

D. 整个唱段采用紧打慢唱的伴奏形式。乐句或分句间均有随节演奏的两锣，起着承上启下的作用。（第二锣延长两拍后，紧接下一乐句或分句的唱腔）

例二

《杀庙》中秦香莲的唱段

[三板] 5
3 3 3 3 2 3 — 1 2 3 2 2 * 1 2 — (仓才 仓才 仓才
用 手 打 开 门 丙 窗

[三板迷子]
 仓 $\overbrace{5555}^{00}$) $\underline{55} \cdot 555 \underline{53} \cdot (\overbrace{\underline{34} \underline{34}}^{00}$ 巴打仓 0 0)
 哭了声好汉爷

$\underline{33333} \underline{37} \cdot \underline{2} \cdot \underline{32} \underline{7} \cdot \underline{7} \underline{57} - (\overbrace{\underline{12} \underline{12}}^{00}$ 巴打仓 0 0)
 叫了声好汉爷 (呀)

$\underline{3} - \underline{36} \underline{33} \cdot \underline{2} - \underline{22} \underline{55} \underline{7} - (\overbrace{\underline{71} \underline{71}}^{00}$ 巴打仓 0 0) 55
 近 日 无冤往 日无仇 你为

$\underline{53} \underline{555} \underline{32} \cdot \underline{3} \underline{12} \underline{7} - (\overbrace{\underline{12} \underline{12}}^{00}$ 仓才仓 -) 33 $\underline{32}$
 何 提刀杀俺 好汉爷

$\underline{2} - \underline{3} \underline{1} \cdot \underline{7} \underline{66} - \underline{5} - ||$
 (呀) (打太仓才仓)

上例是〔三板迷子〕的基本程式。它是在〔三板〕下句中进行的。起唱前使用了〔梆子三板〕的起板过门。那三的演奏同时进入，它的速度比〔流水迷子〕稍快。第一乐句落于 1 音，仍按照正格〔三板〕的下句落音规律进行。第二乐句落于 7 音。（不是固定格式，也可落于 2 音），第三乐句落于 1 音，第四乐句落于主音 5 而终止。乐句间的色腔过门一般使用一锣，它的作用同〔流水迷子〕一样，起着承上启下的作用。

例三

选自《脱牢》中赵匡胤的唱段

(上打·顷一仓 - $\overbrace{5555}^{00}$) $\underline{33} \underline{32} \underline{2} - \underline{33} \underline{7} \cdot \underline{6} -$
 [搭调] 母亲娘 啊

$\underline{6} - \underline{5} - \underline{巴打} \underline{| 打 | 仓 | 仓 | 仓 | 巴打 | 仓 | 0} \underline{06} | 5 | \underline{06} | 5 | \underline{06} |$

$\overbrace{56 | 56}^{00}$ [滚雷迷子]

$\underline{55} \cdot \underline{53} \cdot \underline{33} \underline{32} \underline{2} - (\underline{巴打} \underline{| 仓 |} \overbrace{\underline{23} \underline{21}}^{00})$
 哭了声 母亲娘 啊

23|21) 2 2 2 2 2 2 1 · 7 1 (巴打|合|2 2 5 —
叫一声我的老 娘 啊

5 7 · 6 6 6 — 5 6 · 5 — (乙打|打|合|合|巴打|合|

06|5|06|5|06|56|56| 7 | 0 | 7 | 0 | 7 7 |

(白) 孩儿今夜晚间脱牢还得家来,

7 7 | 7 1 | 7 6 | 7 1 | 7 6 | 3 — 3 6 1 — 2 — × 3 —
我那狠心的爹，要把孩儿二献当 居

(巴打|合|3 4 | 3 2 | 3 4 | 3 2 |) 2 —
(白) 从今以后，孩儿再不能堂前行孝了

2 7 5 2 1 — (上打|合|才|合|1 2 | 1 7 | 1 2 | 1 7 |) 5 5 · 5 5 5
(哇) 哭了声母亲

5 3 · (巴打|合|3 4 | 3 2 | 3 4 | 3 2 |) 3 3 3 3 3 2 2 —
娘 叫了声养儿的

(上打|合|才|合| — 2 3 | 2 1 | 2 3 | 2 1 |) 3 2 2 5 · 5 7 · 6 —
娘 啊

6 — 6 — 5 — (合|才|合|)

上例是〔滚蓬谜子〕的基本程式，它有以下几个主要特征：

A. 第一乐句不是〔滚蓬谜子〕的正格唱法，但它属于这种板式的组成部分。在传统中，这是一种固定的程式，称〔搭调〕。

B. [搭调]后有一个由打击乐和弦乐组成的起板过门，以下进入〔滚蓬谜子〕的正格唱法。

C. 韵白部分均从上句或上句的第二分句开始；可以是一句

或多或少的唱腔。

D. 前四个乐句为一乐段，第四乐句后重新由起板过门进行。以下可以是唱腔，也可以是韵白。

E. 色腔过门均由打击乐和弦乐组成。过门后，可以根据感情需要随时起唱和念唱韵白。韵白部分也在过门的伴奏中进行。

(四) [起腔]

[起腔]是[二板]、[流水板]、[三板]等各种板式中第一个上句的板式变换。属于无板无眼的散板体。[起腔]后，可以通过不同的起板过门分别转入不同板式的下句唱腔。[起腔]的唱法大体上有三种，即一、二、三[起腔]，现分别介绍如下：

1. [一起腔]

例一

选自《乌龙院》中宋江的唱段

三板头 ——————
(6 6 0·1 65 35 056^v5 —) #5 5 · 5 3 · 3 3 3 2 ·
仓 才 仓 太 太 太 金 太 仓 — 石 老 爷 打 罢 了
 $\frac{3}{2}$ 3 — 3 — 3 1 2 5 — 4 3 2 · #1 2 — (0 都 打 打 打 太
退 堂 鼓。

碎头二板挂 ——————

$\frac{4}{4}$ 2 2 3 5 5 6 5 6 1 5 3 | 6 4 3 2 1 1 6) | 按[二板]下句过板唱
仓 太 太 才 乙 太 金 打 扑 太 金 扎

上例是生角的唱法，第一分句落3音，第二分句落2音。

例二。

选自《老保国》中徐彦昭的唱段

三板头 ——————
(6 6 6·1 65 35 656^v5 —) #3 2 · 2 3 3 3 2 3 v 3
仓 才 仓 太 太 太 金 太 金 一) 挑 楼 上 打 罢 了 足
3 2 · 1 2 v 2 — 5 — (唱 一 金 一) (下 换 [二板] 起 板 过 门)
更 后

上例是老腔的唱法，第一分句落3音，第二分句落5音。

2. [二起腔]

例一。选自《打金枝》中金枝的唱段

(“三板头”略) $\#5\ 5 \cdot 5\ 5\ 3 \cdot 2\ 5 - 1\ 7\ 6 - 6\ \checkmark\ 5 -$

八宝 珠冠

(上打·顷一仓一) $3\ 3 \overline{- 1\ 2} - 1\ 2 \overline{- 2\ 5} \cdot 4\ 3\ 2$
压眉 齐

— (下接[二板]起板过门)

上例是旦角的唱法，第一分句落5音，第二分句落2音。

例二。选自《三进宫》中李艳妃的唱段

(“三板头”略) $\dot{5}\ 5\ \underline{5}\ 3 \cdot \dot{2}\ 3 - 3 - 1\ 2\ \checkmark\ 5 - 4\ 3\ 2\ 3$
老王爷 宴 了 鸟

$\underline{2\ 3\ 2\ 3} - (\text{上打} \cdot \text{顷一仓一}) \dot{5}\ 3 - \dot{3}\ \overline{\cdot 2\ 1} - 5\ \underline{5\ 6\ 1}$
龙 归 苍后

$2\ 2\ 5 \cdot 4\ 3\ 2 \cdot \dot{1}\ \dot{2} - (\text{下接[二板]起板过门})$

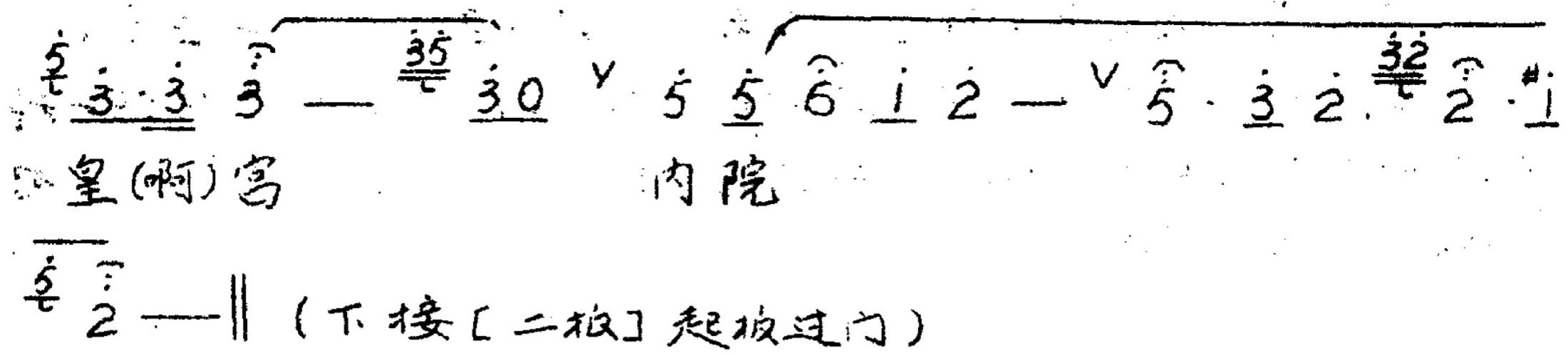
上例是青衣的唱法，(生角唱法与此基本相同)

3. [三起腔]

例一。选自《天子乐》中西羌王的唱段

(“三板头”略) $\dot{2}\ 2 - \dot{1}\ 2\ 3\ \underline{2\ 1} - (\text{上打} \cdot \text{顷一仓一})$
裤 龙(阿) 裕

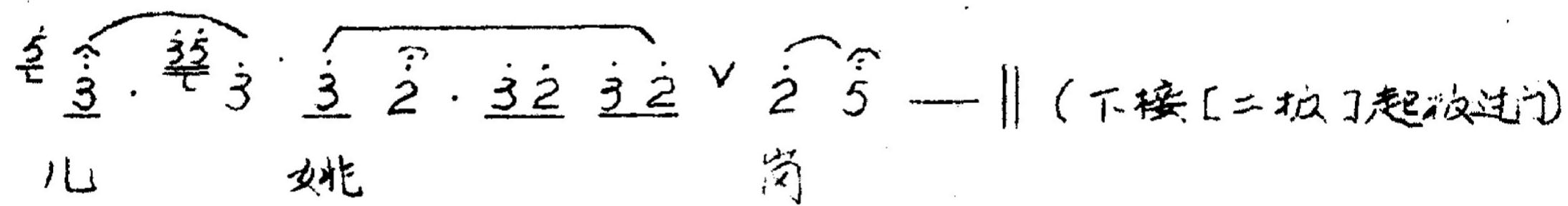
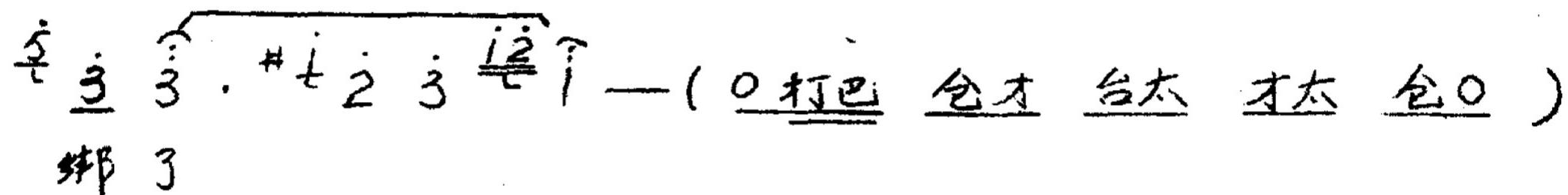
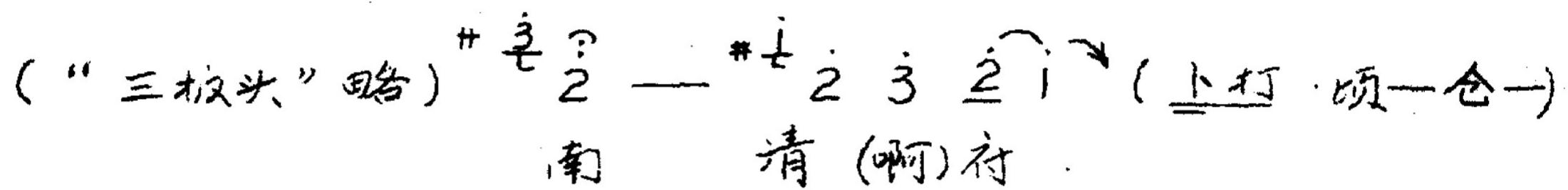
$\dot{5}\ 5 \cdot 5\ \underline{5\ 3} \cdot \dot{1}\ 2\ 3\ \dot{1\ 2\ 1} - (\text{0打巴} \text{包才食太} \text{才太仓0})$
脱到 了



上例是生角的唱法。

例二.

选自《新姚其》中姚其的唱段



上例是黑臉的唱法。

以上是一、二、三[起腔]的一些基本程式。其曲調和[三板]唱腔类似，但较之[三板]的节奏和行腔要伸展，适宜表达激越、高昂的情绪。根据以上谱例，可以看出：

A. 一、二、三[起腔]大多是由三个分句所构成的一个完整乐句。

B. 起唱前，一般多用“三板头”作为起板過門，使[起腔]显得极有气势。但这不是固定程式，为表现较为紧急的情景，也可使用[梆子三板]的起板過門“五锣”。

C. [一起腔]的分句间没有過門。[二起腔]的第二、三分句间有一个由两锣组成的過門。[三起腔]的三个分句间分别使用“两锣”和“三击头”作为過門。

- D. 它们的尾音，除花脸（谱5）外，其它均落于2音。
- E. [起腔]后，通过不同的起板过门，可以转入任何一种板式的下句唱腔。（转入[二板]、[流水板]后，第一个下句一般用过板的唱法）

四弦弦乐队的组成及使用乐曲

四弦弦的乐队编制从本剧种始创至今，有着较大的变化。大体上可分为三个阶段，而每次变化都引起了乐队位置排列的一些变更。（参见“乐队座位图”）

“四弦”是这个剧种的领奏乐曲。它共有四根琴弦，其中二、四弦同度（定“B”“I”音），一、三弦同度（定“5”“2”音）。弓毛分为两股，分别穿在一、二弦和三、四弦中间。演奏时不戴指套，通过各种不同的演奏技巧，使其具有委婉、细腻和深厚、质朴兼收并蓄的特点。

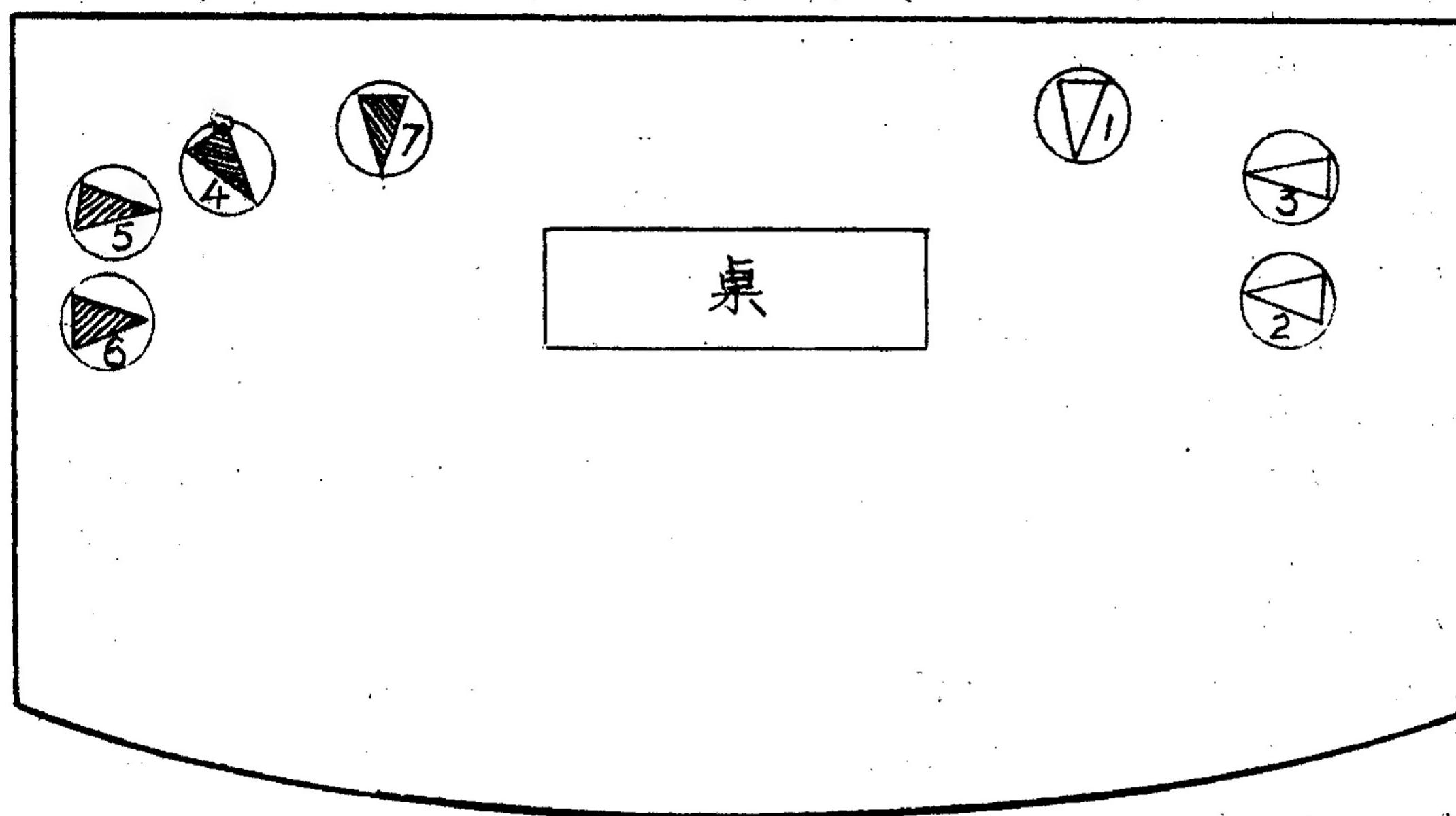
文场使用的其它乐曲，有板胡（俗称尖板瓢）定弦为G3），竹笛（F），唢呐（^bB, ^bE, F），笙（^bE），琵琶，二胡（G3），大提琴等乐曲。

武场的领奏乐曲为板鼓和手鼓（包括战鼓、大堂鼓）。另外其它打击乐曲如：大锣、凤锣、小锣、手钗、大铙钹、小铙钹、吊钗、梆子等。

上述各种乐曲除“四弦”外，其它均和其他剧种使用相同，不再赘述。

(一) 四股弦乐队座位图

(时间约：一九四零年以前)



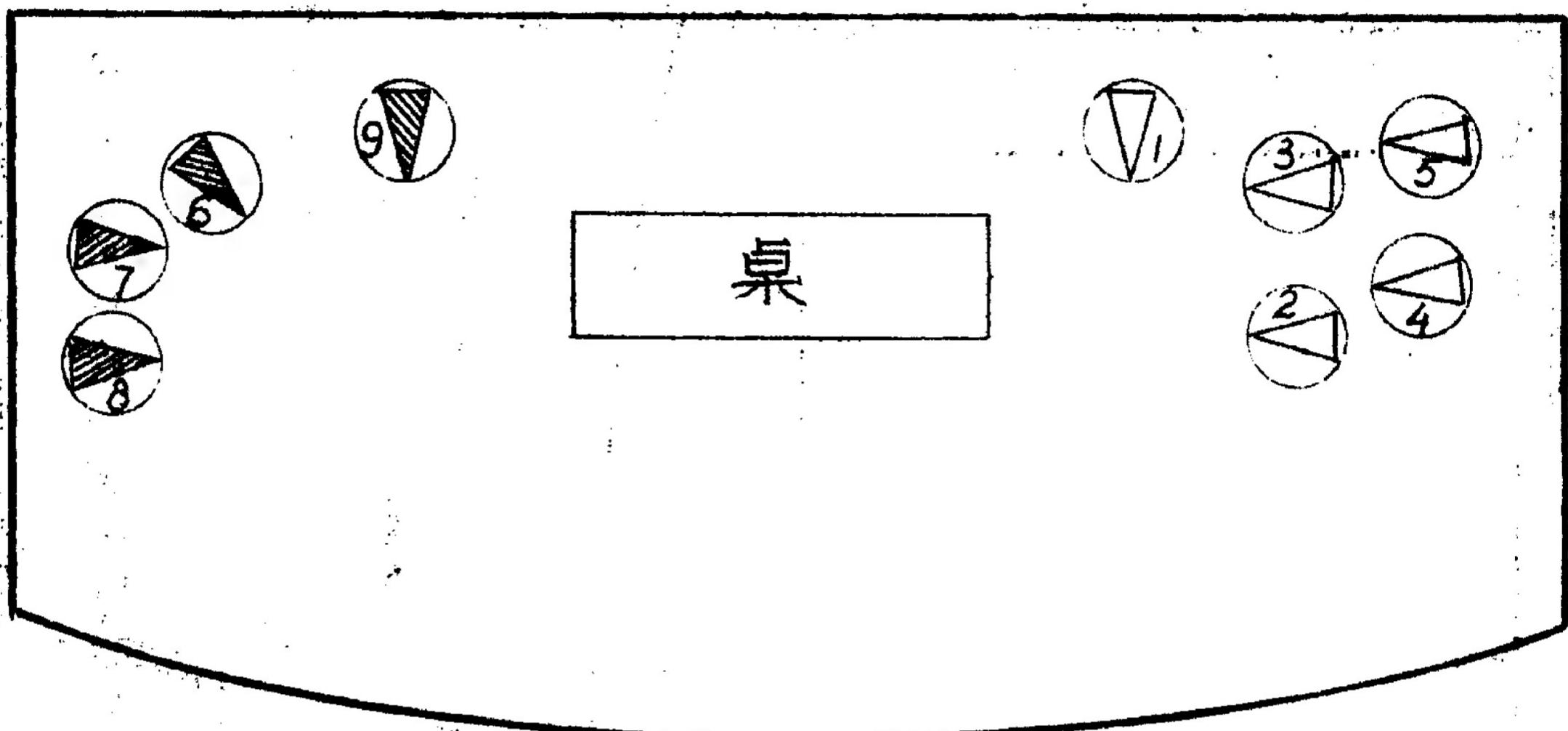
- 图中编号为：
1. 四弦（兼唢呐、堂鼓）
 2. 板胡
 3. 竹笛
(上俗称“老三手”)
 4. 板鼓
 5. 大锣
 6. 手锣
 7. 小锣（兼梆子、捡场）

注： > 文场 ▶ 武场

箭头所指代表方向

(二) 四股弦乐队座位图

(时间约40年代左右 → 1949年以前)



图中编号为： 1. 四弦（兼唢呐、堂鼓）

2. 板胡

3. 竹笛

4. 笙

5. 二胡

（上俗称“老五手”）

6. 板鼓

7. 大锣

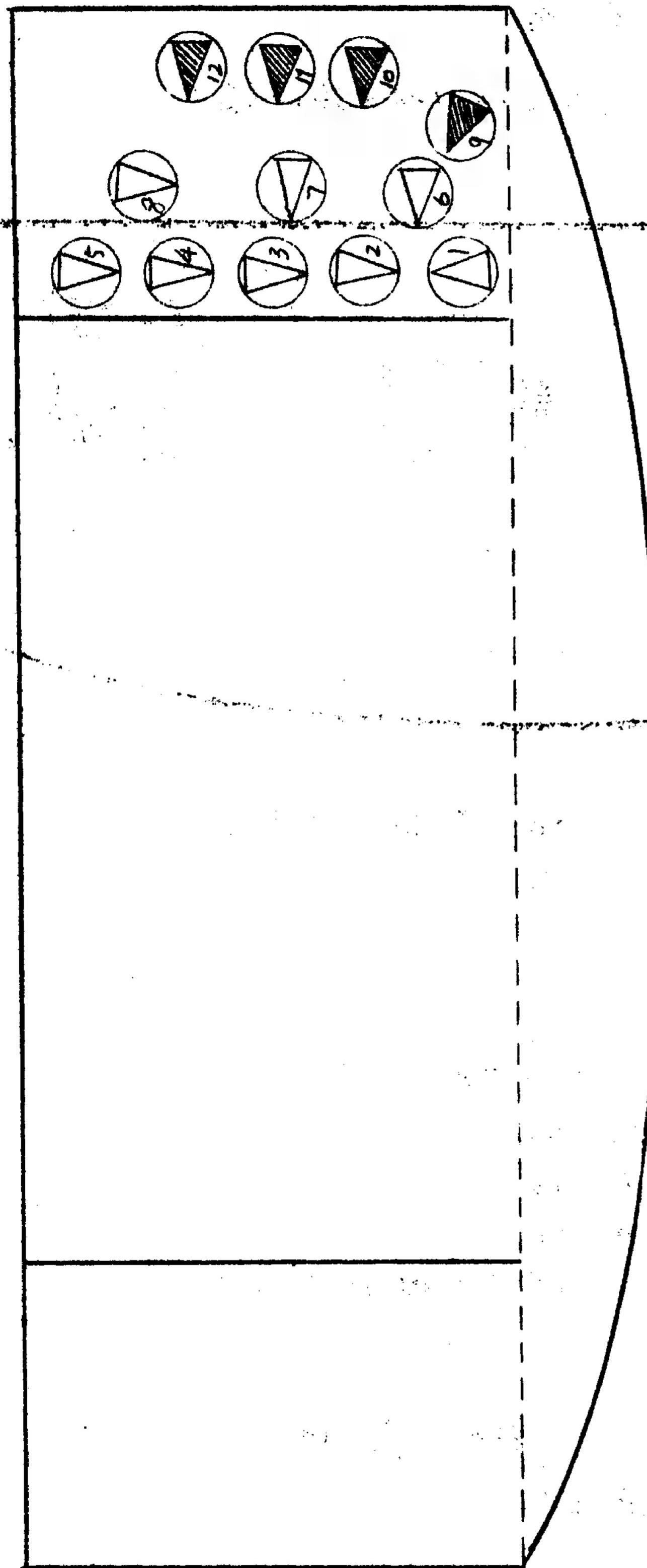
8. 手钗

9. 小锣（兼梆子、捡场）

注： ▶ 文场 ◀ 武场

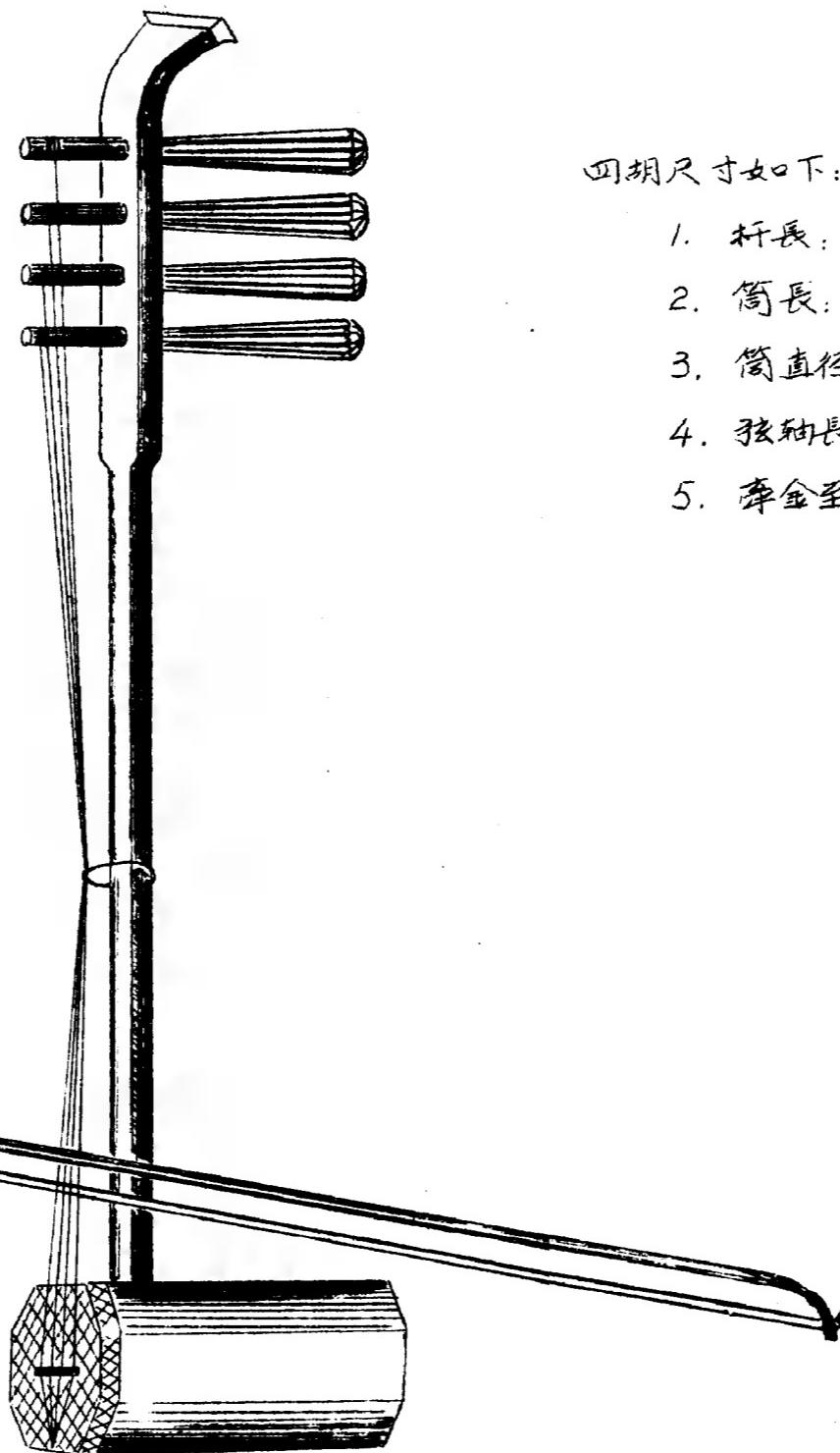
箭头所指代表方向

(三) 四股弦乐队座位图 (时间: 一九四九年以后)



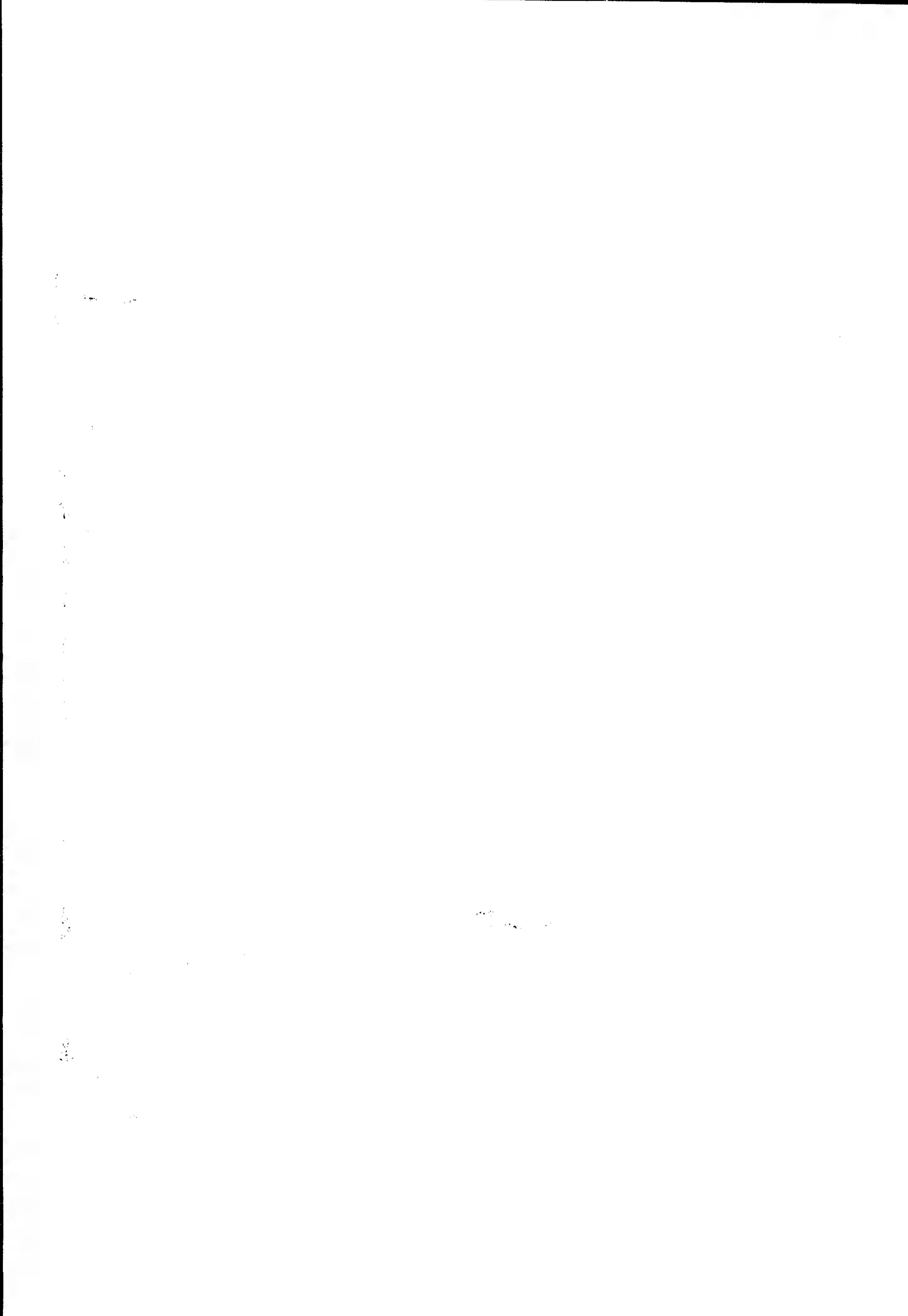
- 图中编号为: 1. 四弦 6. 笙
2. 板 锣 7. 竹笛(兼唢呐)
3. 魏 鼓 8. 大提琴
4,5. 二胡 9. 板鼓
10. 大锣 11. 手鼓
12. 小锣(兼梆子)
- 注: □ 文场 ■ 武场 (箭头表示方向表示乐队所朝方向)

四股弦剧种领奏乐、四四弦（又称四胡）
为木制胡琴。其琴杆、音筒均系檀木或
红木类坚硬木质做成。弦轴一般采用黄
楊木制做为好。音筒蒙以蟒皮做面。四
根弦均为丝弦。弓杆为竹质。



四胡尺寸如下：

1. 杆長： 82.5 cm
2. 筒長： 14.2 cm
3. 筒直徑： 7.4 cm
4. 弦軸長： 16 cm
5. 奏金至琴筒上端長： 24.5 cm

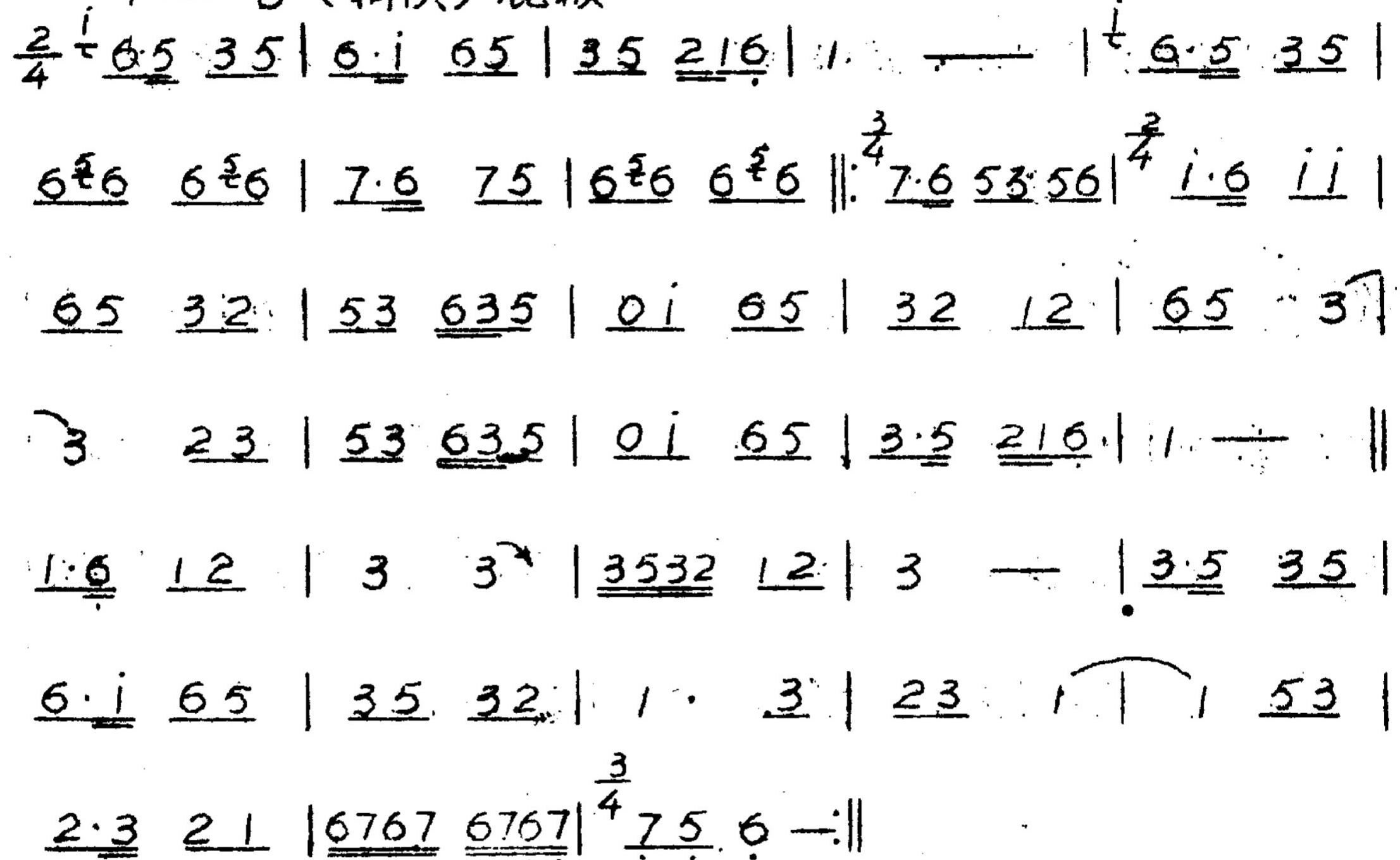


曲牌部分

(丝弦曲牌)

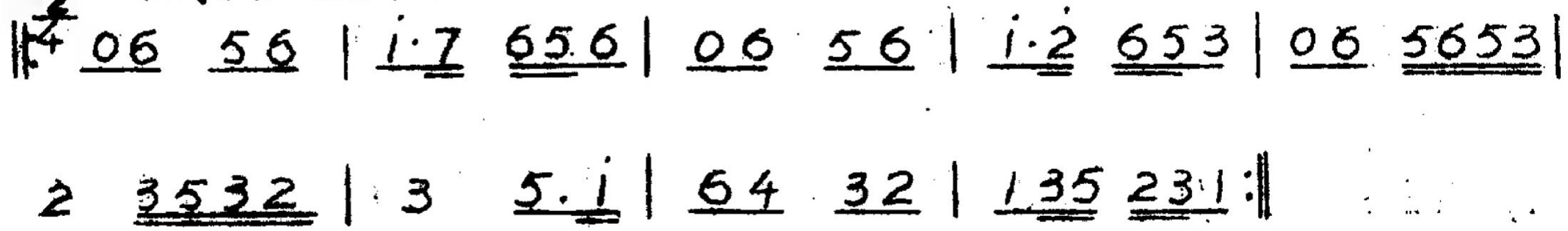
小开门(一)

$1 = ^b B$ (稍快) 混板



小开门(二)

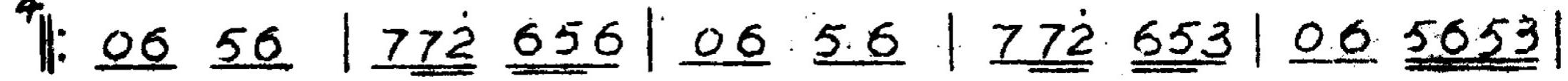
(稍快) 混板



以上二曲多在打扫庭堂时使用，演奏时加小锣鼓和碰铃。

反开门

$\frac{2}{4} \quad 1 = ^b B$



2 3532 | 3 37 | 65 3532 | 1 7.7 | 61 216
 1 — II — || | 12 | 35 3212 | 3 3·1 | 65 3532
163 231 :|

此曲也多在打相庵堂时使用，演奏时加小堂鼓和碰铃。

苏州开门（一）

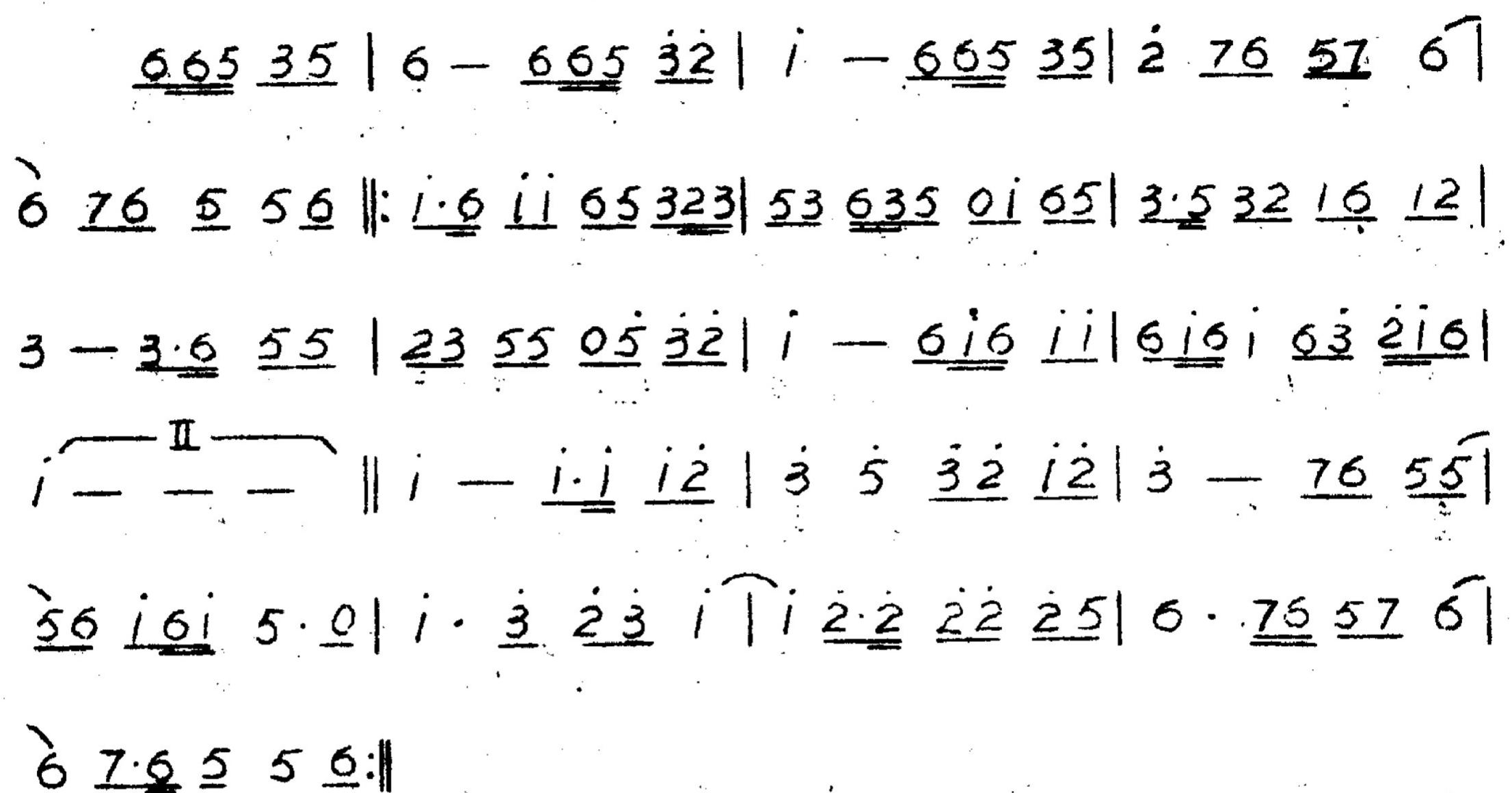
1 = ^bB 较慢
 $\frac{2}{4}$ 221 24 | 3 · 5 | 21 76 | 5 | — | 221 24 | 3 · 5 |
21 616 | 1 — | 6·1 61 | 2 2 | 2·3 53 | 5 65 |
3532 12 | 3 553 | 234 3 | 3 53 | 27 23 | 5·3 53 |
21 616 | 1·3 231 | 035 32 | 1 6123 | 1 — ||

苏州开门（二）

$\frac{4}{4}$
 3 5·6 2312 | 3 · 2 · 32 35 | 2·3 5 65 32 | 1 16 16 16 |
32 35 23 12 | 3 · 5 · 23 45 | 3 · 2 · 32 3 | 3 5·3 2 2 3 |
5·3 5 1 3·2 16 | 2 7 6 12 05 32 | 1 7 6 156 11 06 | 1 6 1 6 232 25 |
 $\frac{5}{4}$ 32 35 232 1 76 | 5·5 56 76 5 | 5 6·3 2 1 76 | 5·5 56 76 5 |
5 6·3 2 1 6 156 | 1 1·1 6·1 6·1 | 2 3 2 5·3 2 3 | 5·5 53 2 3 5 |
 结束渐慢
5 6·5 32 12 | 3 — + 0 ||

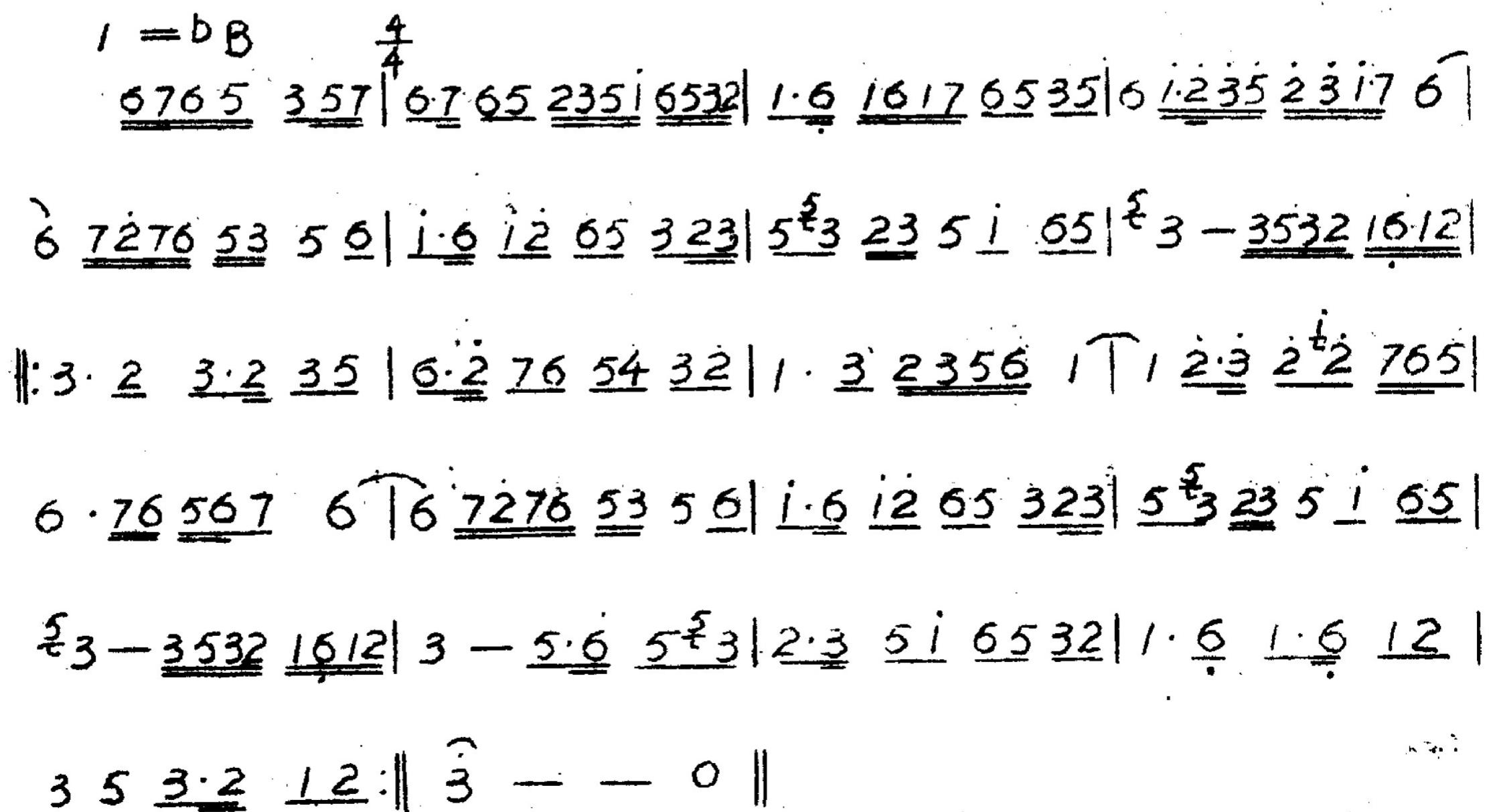
以上二曲常在女王登殿时使用。

五字开门 (一)

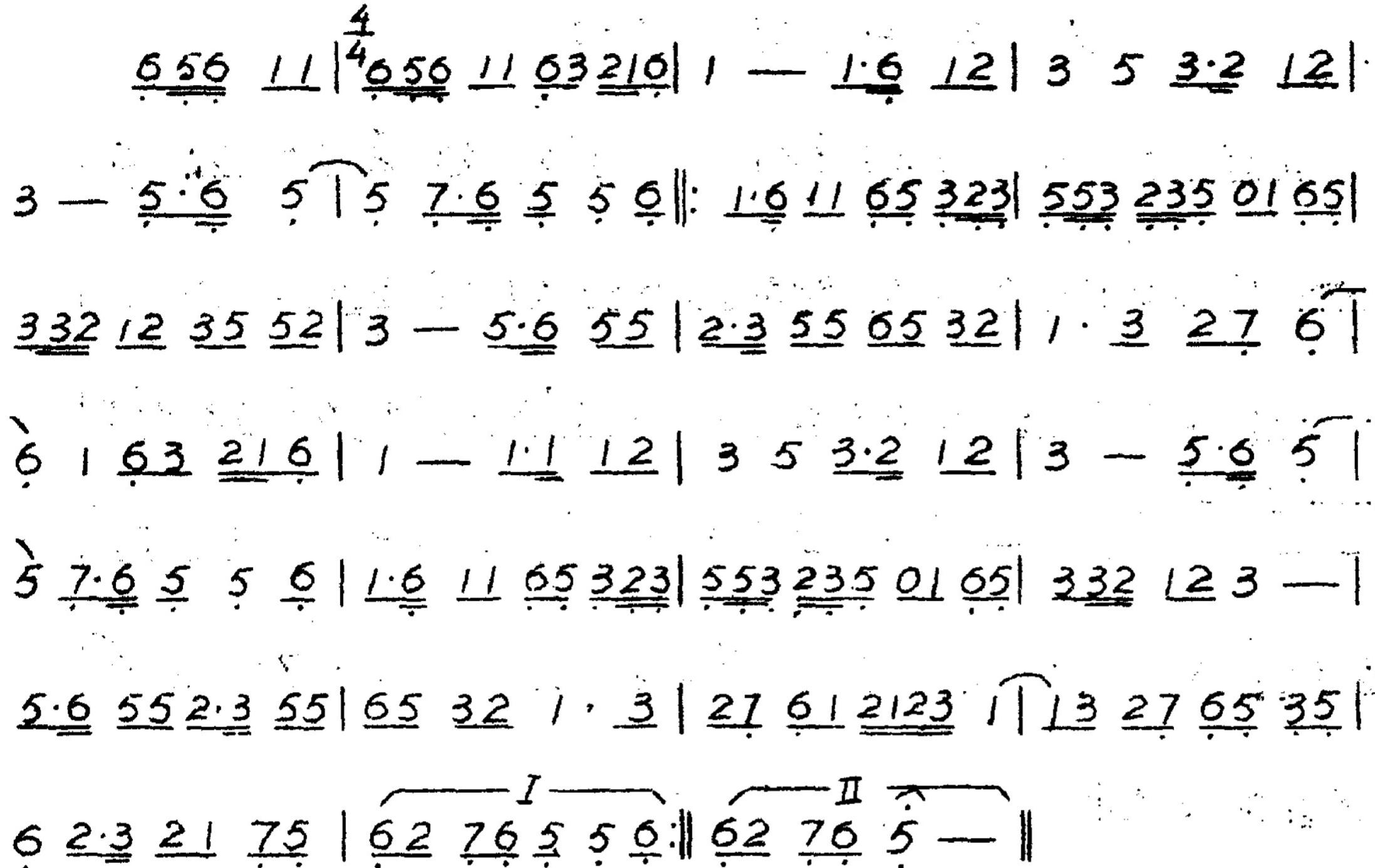


此曲常在较大的官员人家，观花赏景时使用。演奏时唢呐和弦乐齐奏，大堂鼓，小钗随每小节强拍击节。

五字开门 (二)

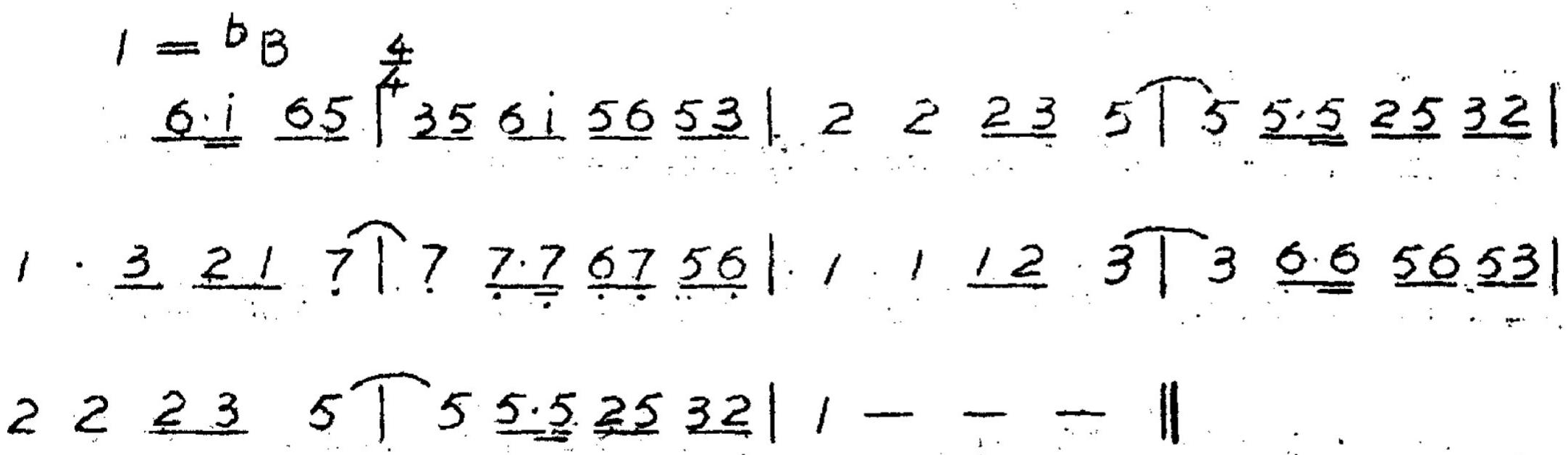


五字开门 (三)



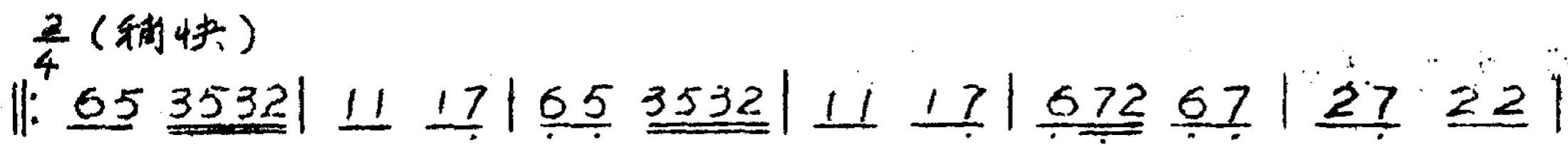
以上二曲同“五字开门(一)”

打 扫



此曲常在打扫虚堂时使用，后也用于表现一种较为忧郁的情
绪。

小 对 五



3535 227 | 556 22 | 3535 7235 | 22 22 | 22 23 |

渐慢

55 55 || 65 3532 || — ||

此曲适宜在比较喜悦的情绪时使用，如采花、扑蝶等。小堂鼓、小钗随旋律演奏。

反 对 伍

$\frac{2}{4}$ 1 = ^DB

65 323 || — | 65 323 | 1 — | 61 61 | 2 2 |

535 2 | 161 2 | 3532 1235 | 2·3 2·3 | 23 5 |

61 323 | 1 — ||

D.C.

此曲用法同“小对伍”

春 鸟

$\frac{1}{4}$ 1 = ^DB

5·6 | 5 | 5·6 | 5 | 5·6 | 56 | 16 | 1 | 01 | 56 | 16 | 1 | 03 | 31 |

2 | 03 | 31 | 2 | 2·3 | 5 | 2·3 | 5 | 02 | 76 | 56 | 5 | $\frac{3}{2}$ 7 | $\frac{3}{2}$ 7 |

02 | 76 | 56 | 5 ||

斗 鹤 鹤

$\frac{1}{4}$

01 | 35 | 76 | 5 | 05 | 32 | 12 | i | 01 | 35 | 76 | 5 | 05 | 32 |

12 | i | 56 | 5 | i2 | i | 56 | 5 | i2 | i | 32 | 32 | 123 | 2 |

3·2 | 3·2 | i·2·3 | 2 | i·2 | i·2 | 76 | 5 ||

斗画眉

$\frac{1}{4}$

5·6 | 5 | 5·6 | 5 | 5·6 | 56 | i6 | i | 0i | 56 | i6 | i | 03 | 3i |

2 | 03 | 3i | 2 | 2·3 | 5 | 2·3 | 5 | 25 | 32 | i2 | i ||

摆手

$\frac{1}{4}$ 欢快

5·6 | 5 | 5·6 | 5 | 5·6 | 56 | i6 | i | 03 | 3i | 2 | 03 | 3i | 2 |

3·2 | 3·2 | 3i | 2 | 3·2 | 3·2 | 3i | 2 | e i 65 | 3 | 6 i 65 | 3 |

6 i 65 | 6 i 65 | 6 i 65 | 3 | 2 | 2 | 02 | 76 | 56 | 5 | 2 |

2 | 02 | 76 | 56 | 5 ||

以上四曲用于嬉戏和打闹，表现一种欢快的情绪。

簸麦子 (-)

$\frac{1}{4}$

6·1 654- | 5·4 56 5 4 | 3·5 32 1235 | 2 · 3 2 - ||

5 53 2321 | 6·1 61 2 - | 1 2 ? 6 | 5 · 6 5 - ||

6·1 654- | 5 565- | [#]4 5 4 5 | [#]4 565- | 3 32 1235 |

2 · 3 2 - || 5 53 2321 | 1 2 - | 1 2 1 16 | 5 · 6 5 - ||

餽麦子 (二)

$\frac{4}{4}$

5 32 1 - | 5 32 1235 | 2 · 3 · 2 - | 7 76 56 ? | 6 · 7 · 6 - |

2 35 2 1 | 6 · 1 2 - | 1 2 7 6 | 5 · 6 5 - | 5 35 2321 |

2 1 6 1 2 - | 5 35 2 1 | 6 1 6 1 2 - | 3 · 5 3 5 | 7 6 5 - |

5 35 2 1 | 6 · 1 2321 | 6 2 7 6 | 5 · 6 5 - |

餽麦子 (三)

$\frac{2}{4} \text{ * } 1 = {}^b B$

||: 6 165 46 | 5 6 54 | 3 532 123 | 2 3 2 :| 553 2321 |

6 1 6 1 22 | 12 76 | 5 6 5 :| 6 165 46 | 5 6 5 |

* 45 45 | * 456 54 | 3 532 123 | 2 3 2 | 553 2321 |

6 1 6 1 22 | 12 76 | 5 6 5 :| 5 - - |

以上三曲原专用于“餽麦”一剧，配合演员餽麦子的动作。后使用广泛，用于配合演员的某些身段动作。

小祭灵

$\frac{2}{4}$ (慢)

3 2 3 1 | 2 - | 3 2 3 1 | 6 155 3 | 2 2 | 3 5 |

6 56 76 | 5 - ||

此曲用于较短的吊孝、祭灵。可变速。

上香牌

$\frac{2}{4}$ (慢)

$\underline{5} \cdot 5 \cdot | \underline{5} \cdot 5 \cdot | \underline{2 \cdot 3} \underline{56} | \underline{i3 \cdot 32} | 1 \cdot \underline{6} | 1 \cdot - | \underline{1 \cdot 2 \cdot 35} |$

$2 \cdot 1 \cdot 1 \cdot 2 \cdot 1 \cdot 2 \cdot - | \underline{2 \cdot 3} \underline{55} | \underline{64} \underline{32} | 1 \cdot \underline{6} | 1 \cdot - |$

此曲用于敬神、祭祖，演奏时加木鱼碰撞。

绣针牌

$\frac{2}{4}$

$\|: \underline{1} \cdot \underline{0} \cdot | \underline{05} \underline{52} | \underline{32} \underline{3} \cdot 0 : \|: \underline{3 \cdot 5} \underline{65} | \underline{32} \underline{13} | 2 \cdot 0 : \| \underline{3 \cdot 3} \underline{25} |$

$\underline{2} \cdot \underline{1} \cdot \underline{6} \cdot 1 \cdot \underline{55} \underline{3} \cdot 5 | \underline{1} \cdot \underline{1} \cdot \underline{6} \cdot 1 \cdot | \underline{3 \cdot 2} \underline{32} | \underline{12} \underline{32} \cdot \underline{10} |$

此曲用于配合做针工时的动作。

打水牌

$\frac{2}{4} 1 = B$ (较快)

$\underline{4} \underline{2} \underline{5} \underline{2} \underline{5} \underline{32} | \underline{2} \underline{5} \underline{2} \underline{5} \underline{32} | \underline{3 \cdot 5} \underline{56} | 1 \cdot - | \cdot \underline{6 \cdot 1} \underline{61} | 2 \cdot 1 \cdot 3 \cdot 1$

$\underline{12} \underline{76} | 5 \cdot - | \cdot \underline{15} \underline{61} | 5 \cdot 0 | \underline{1 \cdot 6} \cdot \underline{11} | \underline{56} \cdot \underline{11} |$

$\underline{65} \underline{61} | 5 \cdot 0 | \underline{6 \cdot 1} \underline{61} | 2 \cdot 5 | \underline{3 \cdot 5} \underline{32} | 1 \cdot 0 \cdot 1$

$\underline{6 \cdot 1} \underline{61} | 2 \cdot 2 | \underline{12} \underline{76} | 5 \cdot 0 : \|$

此曲专用于《兰桥会》一剧，配合担水的动作用。

五龙摆尾

$\frac{4}{4}$

$\underline{3 \cdot 5} \underline{32} | 2 | \underline{776} \underline{567} \underline{6} - | \underline{3 \cdot 5} \underline{32} | 2 | \underline{776} \underline{567} \underline{6} - |$

2·3 5 3·5 32 | 3·5 36 1 - | 6·7 65 32 3 | 6·7 65 32 3 |

6·7 65 6·7 65 | 3·5 32 1 2 | 776 567 6 - ||

此曲常在打扫灵堂时使用。

大 桃 红

4
4

65 35 | 6 - 56i 653 | 2 - 63 55 ||: 356i 5535332 |

 | - 3·3 32 ||: 3 · 2 i276 | 5 - 3·3 32 | 3 · 2 i276 |

 5 - 3·3 32 | 323 1·1 i2 | 323 i235 | 216261 |

 2 3 i276 | 5 - 356i65 | 3 - 56i 653 | 2 - 5 523 |

 5 5 · 6i32 | i - 6·7 65 | 3 56·765 | 3 5 765 |

35 6135 | 60105·653 | 2 - 63 55 | 23556i32 |

 I - 3·3 32 || I - 0 0 ||

小 桃 红

4 356i65 ||: 3 - 56i 653 | 2 - 23235 | 6i6532323216 |

 1 · 32110 | 1·2352321 | 6·1220276 | 5 - 356i65 ||

 5 - II - ||

以上二曲用于游花，打扫灵堂，演奏时加碰铃、小云锣。

小花园

$\frac{1}{4}$
56|56|16| i | 1.2|32|13|2|23|5|23|5|5|15|15|
32| i | 16| 2|32| i | 62|62|02|76|56| 5|

反花园

$\frac{1}{4}$
56|56|16| i | 1.2|32|13|2 | 05|53|23|2 | 62|62|
76|5|62|62|76|5|

以上二曲多在打拍度量，迎接宾客和观花等欢快喜悦时使用。

十番

$\frac{1}{4}$
(乙打|打|太|)|2|2.3|76|5|2|2.3|76|5| 6|65|
3|5.6|16|16| i | 102|23|2|102|23|2.5|76|5.3|2.3|
5.5|2.3|5.5|05|53|23|2|105|53|2|105|53|2|12|
#i2|105|53|2|3532|3532|36|i|16.3|2|12|76|
5|16.3|2|102|76|5|105|53|23|2|15.6|16|16|i |
(太 太 太)
056|ii|102|76|56|5|102|76|56|5|

(太)

此曲多在较欢快的打拍，摆宴，嬉戏等喜悦时使用。

百鳥朝鳳

1
4

(乙打 | 打|太) || 653 | 5 | 356i | 5 | 5i | 5i | 653 | 5 | 32
3-2 | 35 | / | 616 | i | i-2 | 35 | 232i | 6 | i-2 | 35 | 232i |
6 | i-2 | 35 | 235 | 235 | 05 | 32i | i | 72 | 72 | 76 | 5 : |

此曲用于游园赏花，演奏时加碰铃和小钗。

凤琴歌

$$l = {}^b B$$

$\frac{1}{4} \parallel$: 6|65|3|3535|6|0i|65|53|232|5.3|232|1|6|61|
2 | 553|232|1|6161|22|033|22|033|22|033|28i|8i8i|
8i8i|5|0i|i3|5|035|23|5|0i|i3|5²3|2.3|5²5|3.5|
35|8i3|5²5|3.5|35|8i3|5|05|52|3|04|32|1|
||: 05|52|3|04|32|1|6161|6161|216|1| :

此曲为“空城计”中诸葛亮的操琴曲。

拉 布 袋

2
4

7.6 7 | 7.6 7 | 7.6 56 | i - | i.2 53 | 2 - | 5.3 56 |
i - | i.i i2 | 35 32 | i.2 35 | 2.2 032 | i · 35 | 2i 76 |
5 = ||

此曲专用于《安安送米》一剧

汴渠图

$\frac{2}{4}$ 慢速

2 — | 1 7 | 5 5 6 7 6 | 5 — | 2 — | 1 7 | 5 5 6 7 6 |

5 — | 5 1 6 5 | 4 3 | 2 1 2 1 6 5 | 4 3 | 2 1 2 1

3.2 | 2 | 1 — | 6 1 6 5 | 4 5 2 3 | 5 — | 6 1 6 5 | 4 5 2 3 |

5 — | 5.6 5 3 | 2 1 2 | 5 6 5 3 | 2 1 2 | 5 3 5 | 2 3 2 1 |

6.1 6.1 | 2 — | 6 5 6 7 6 | 5 — |

此曲又名“勾勾奴”，表现一种较抑郁、伤感的情绪。

扬州开门 (一)

$\frac{4}{4}$ 0 7 6 5 7 6 | 6 1 6 5 5 6 | 1 6 1 2 6 5 3 2 3 | 5 5 3 2 3 5 0 1 6 5 |

||: 2 3 — 3 2 | 1 2 | 3 — 5 6 5 3 | 2 2 3 5 1 0 5 3 2 | 1 — 6 1 5 6 1 1 |

6 1 5 6 1 3 2 1 6 1 5 6 | 1 6 1 6 1 2 | 3 5 3 2 1 2 | 3 2 3 5 5 3 |

3 7.6 5 5 6 | 1.3 2 3 | 1 2 2 2 2 5 | 6 7 6 5 7 6 |

6 7.6 5 5 6 | 1.6 1 2 6 5 3 2 3 | 5 5 3 2 3 5 0 1 6 5 | 3 0 0 0 |

结束

此曲主要用于工商。

扬州开门 (二)

(咚隆·咚咚次) $\frac{4}{4}$ 3 3 5 2 2 4 | 3 3 5 3 2 | 3 5 2 6 |

||: 1 - - 17 | 6 6 1 6 6 | 1 2 2 2 2 | 3 3 5 2 3 | 5 5 6 5 5 3 |
 2 3 5 — 1 5 0 6 · 5 | 3 2 1 2 | 3 - - 2 | 1 2 3 — 1 3 0 3 5 3 |
 2 2 - 3 1 5 5 3 5 6 | 3 5 3 2 1 6 | 1 2 2 2 2 | 2 5 3 3 2 |
 1 1 6 1 2 3 | 1 - - 6 | 1 - - - | 3 2 3 5 | 3 - - 5 |
 2 2 1 7 6 1 5 - - - | 6 1 5 6 1 1 6 1 5 6 1 1 | 6 1 6 5 3 5 6 1 |
 5 5 5 5 | 6 6 1 5 6 5 6 | 1 5 6 1 - - | 2 5 3 2 :|| 1 - - - - - | 结束 -

使用同“杨柳开门”（一）

一馬三箭箭

(乙打|打|太) ||: 1 2 | 2 | 2 | 3 2 | 1 2 | 2 5 | 3 2 | 1 2 3 | 2 | 3 2 | 1 2 |
 1 2 3 | 2 | 3 2 | 1 2 | 1 2 3 | 2 2 | 0 3 | 2 2 | 0 3 | 2 2 | 0 3 | 2 3 | 2 3 | 2 3 |
 2 3 | 1 1 1 6 | 1 1 1 6 2 | 7 6 | 5 5 5 | 5 | 5 2 | 7 6 | 5 5 5 | 5 6 | 5 5 |
 5 6 | 5 5 5 | 5 6 | 5 6 | 5 0 | 结束 -
 (太0)

此曲用于校场射箭

玩耍曲

1
 1 2 1 3 2 1 3 5 1 1 || 6 1 6 5 1 3 || 6 1 6 5 1 6 1 6 5 1 3 || 2 1 2 1 |

0 2 1 7 6 1 5 ||

此曲同“摆手”。

绣 花

$1 = \text{B}_\text{B}$

$\frac{1}{4} | 5 \dot{2} | 5 \dot{2} | 1 \underline{2} \underline{3} | 2 \# \underline{5} \cdot \dot{1} | \underline{6} \dot{5} | \underline{4} \dot{3} | 2 \dot{1} \dot{5} | \dot{1} \underline{6} \dot{5} | \underline{4} \dot{3} | \underline{2} \dot{2} | \underline{0} \dot{3} \dot{3} |$

$\underline{2} \dot{2} | \underline{0} \dot{3} \dot{3} | \underline{2} \dot{2} | \underline{0} \dot{3} \dot{3} | \underline{2} \dot{3} \dot{3} | \underline{2} \dot{3} \dot{3} | \underline{2} \dot{3} \dot{3} | 2 | ^1 2 | ^2 \dot{7} \cdot \dot{7} |$

$\dot{7} \dot{7} | \underline{\dot{6} \dot{7} \dot{6} \dot{7}} | \underline{\dot{6} \dot{7} \dot{6} \dot{7}} | \underline{6 \cdot 7} | \underline{5 \cdot 6} | \dot{5} \dot{1} \dot{5} | \underline{5 \cdot 3} | \underline{5 \cdot 6} | \dot{1} \dot{1} |$

$\underline{5 \cdot 6} | 1 | \underline{2} \dot{3} \dot{2} \dot{6} | 1 | 1 \cdot 3 | \dot{2} \dot{7} | \underline{6 \cdot 7 \dot{6} \dot{5}} | 6 |$

D.C.

此曲专用于《绣花》一剧，表现一种欢快的情绪。

小 过 年

$\frac{2}{4}$

(仓才 仓才 | 仓才 仓0) | 2 2 | 2 5 3 2 | 1 2 3 2 |

(仓才 仓0) | 1 6 | | 1 2 1 6 | 5 3 5 | (仓才 仓0) | 6 1 6 5 | 3 |
(加小堂鼓)

(仓才 仓0) | 6 1 6 5 | 3 | (金才 金0) | 6 1 6 5 | 6 1 6 5 |

6 1 6 5 | 3 | (仓才 仓才 仓才 仓0) | 3 1 2 3 | 1 3 2 1 | 6 2 7 6 |

(渐慢)

5 3 5 | 3 1 2 3 | 1 3 2 1 | 6 2 7 6 | 5 3 5 |

(仓才 仓0)

此曲表现一种热烈欢快的情绪。

小 花 墓

$\frac{2}{4}$

(咚隆·咚 隆咚 次) | 1 1 | 1 3 | 2 3 | 2 1 2 3 | 1 2 3 | 2 1 |

5 - | 6 1 5 | | 3 5 | 3 | 2 3 | 5 | 2 1 | |

6123 | 135 6561 | 5 - || 116 561 | 6165 3 |
— (渐慢) 结束的 ——
235 6532 | 1 - || 235 6532 | i - ||

此可用于打扫房间。

叶里藏

(咚隆·咚咚次) $\frac{4}{4}$ 3 5 6 i 65 | $\ddot{3}$ $\ddot{3} \ddot{3} \ddot{3}$ | 5 6 i 65 3 |

2 21 21 2 | 3 23 5 5 | 61 65 35 32 | 12 35 21 6 | 1 - - 56 |

1. 1 - 56 | 1 12 3 5 | 2 3 2 1 | 6 16 122 | 2 2 72 76 | 5 · 6 76 72 |

56 72 65 3 | 5 - - - ||

苦中乐

2
4

4

61 61 ||: 5 5321 6123 | / — 61 61 | 5 5321 6123 |

1 - 65 44 | 5 - 332 161 | 2 - 65 44 | 5 - 332 161 |

2 - 2.3 23 | 5 - 65 32 | 1 - 2.5 21 | 2.5 21 7. 6

$5 \cdot \underline{6} \ 5 - | \underline{2 \cdot 5} \underline{21} \underline{2 \cdot 5} \underline{21} | 7 \cdot \underline{6} \ 5 \ \underline{6 \underline{5} 6} | / \underline{33} \underline{21} \underline{6} / 23$

$$5 \cdot \underline{6} \ 5 = \underline{\underline{12.5}} \ \underline{\underline{21}} \ \underline{\underline{2.5}} \ \underline{\underline{21}}$$

此曲用于吊孝、祭灵。

(笛牌)

大开门 (一)

(咚隆) $\frac{6}{4} \dot{5}$ — $\frac{2}{4} \dot{1}$ — 5 i 3·2·5 || $\frac{4}{4} 0 \underline{3·2} \underline{3} \underline{1} \underline{2} |$
3 5·6 52 32 | 1 · 2 12 11 | 5·6 53 21 32 | 1·2 35 23 | |
0 i 6·2 76 | 5 · i 43 23 | 5·i 65 645 | 6 i 3·2 | |
2·3 56 32 | | 2·3 56 32 | | 0 i 6·5 55 | | — 5·2 32 |
| — 5·3 21 | 5·4 56 43 21 | 5·4 56 46 5 || 3 5 52 32 |
— i — 0 0 ||

大开门 (二)

(咚隆) $\frac{6}{4} \dot{5}$ — (咚隆) $\frac{2}{4} \dot{1}$ — $\frac{6}{4} \dot{5}$ || $\frac{4}{4} \underline{3·2} \underline{5·1} \underline{5} \underline{5} |$
||: 3·2 1 · 3 56 | 3·2 1 55 65 | 1 · i 5i 55 | 3 5 3·2 |
2 56 32 1 | | 55 3 · i | 56 53 25 | 1·2 31 24 32 1 276
结束 — i — 0 0 ||

大开门

(咚隆) $\frac{6}{4} \dot{5}$ — (咚隆) $\frac{2}{4} \dot{1}$ — 5 i 3·6 5 | $\frac{4}{4} 0 \underline{3·2} \underline{5} \underline{1} \underline{2} |$
||: 3 5·6 52 32 | 1 — 1 i | 5·6 53 21 32 | 1·2 35 23

0 i 6.1 65 | 3 5.6 52 32 || - ² | 12 | 35 3.2 | | 2.3 54 32 ||

0 i 6.1 65 | 3.5 61 56 43 | 23 56 1.2 31 | | 23 56 32 || 0 i 63 23 |

5. 6 43 23 | 5.1 65 64 51 61 32 || 2.3 54 32 | 1 1 65 52 |

| - 52 32 || - 23 23 | 54 56 43 23 | 54 56 46 5 | 4.3 3 | 1.2 ||

—————结束—————

3.5 52 32 | 1 - 0 0 ||

以上三曲常在皇帝登殿时使用。

大开门 (四)

(咚隆.) ² 5 - (咚隆.) ² 1 - 5.6 11 32 5 | 4 5 32 3 1 2 |

3.2 5 21 32 || - - 61 | 5.6 53 21 32 | 1.2 35 23 | 1 |

| 65 61 65 | 3.6 56 53 | 2.3 5 5 1.2 31 | | 2.3 56 32 | 1 |

| 65 62 76 | 5.6 43 23 | : 5.1 65 64 51 | 55 | 3.2 | | 1 |

||: 2.3 51 32 | | 0 i 65 1 32 || - 212 32 || - 221 ||

5. 6 43 23 | 5.5 11 36 5 | 5 32 3 1 2 | 32 53 21 32 |

| - - 61 | 5.6 53 21 32 | 1.2 35 23 | 1 | 65 61 65 |

3.6 56 53 | 2.3 55 | 1.2 31 | | 2.3 56 32 | 1 | 1.6 51 32 |

—————结束—————

| - 212 32 || - 221 | 5.6 43 23 | : 2.3 51 64 32 | 1 - - 0 ||

此曲用于将帅升帐。

朝天子 (-)

4 6 2 76 56 | i - 6.1 65 | 3.3 32 i2 3 | 0 53 21 76 |

5 - 65 32 | i - 16 12 || 3 5 76 57 | 6 - 1 1 2 |

3 5 76 57 | 6.7 67 65 | 23 76 53 56 | i - 6.1 65 |

3.5 32 12 3 | 0 53 21 76 | 5 - 65 32 | i - 16 12 ||

3 5 76 57 | 6 - 0 0 ||

朝天子 (二)

(多落) 4 61 23 76 56 | i 76 7 65 | 3.2 15 3 | 3 5 3 2 26 ||

|| 5 - 65 32 | i - 6 1 2 | 6.1 23 76 56 | 7 6.5 1 | 3 |

23 1 76 56 | 7 6.7 65 | 6 2.3 76 56 | i 7 6.7 65 |

3.5 23 5 3 | 3 5.3 2 26 || 5 - 65 32 | i - 6 1 2 |

6.1 23 76 56 | 7 6 - 0 0 ||

以上二曲多用于皇帝登殿。

二班笛 (-)

(0 噪 | 隆隆 | 哟) || 1 2 3 | 5 5 | 0 i | 5 5 | 3.5 1 6 i | 3 2 | 1 1 i | 6 5 |

4.6 | 5 4 | 3 2 | 5 1 | 1 3 | 2 3 | 1 | 1 2 | 5 3 | 5 1 | 1 2 | 1 | 6 5 | 3 2 |

结束
15 | 32 | $\frac{2}{4}$ ↑ ||

二班笛 (二)

(0 邵 | 隆咚 | 号 | : 4 23 | 55 | 6 i | 5 | 35 | 6 i | 32 | 1 | $\overline{1}$ | 1 | 65 |
32 | 1.3 | 2 | $\overline{1}$ | i | 65 | 3 | 65 | 23 | 5 | $\overline{1}$ | 3 | 2 | $\overline{1}$ | 1 | i | 6 | 5 |
32 | 5 | 15 | 6 i | 1 | $\overline{1}$ | 3 | 2 | 5 | 52 | 32 | $\frac{2}{4}$ ↑ ||

以上二曲可接“点炮唇”，用于战场迎宾，也可单独使用，配合迎宾、摆宴和接旨。

老白眉 (一)

$\frac{4}{4}$

3.2 35 | : 6 i 3.2 35 | 6 i 65 6 | 0 1.5 3 i 32 |
55 6 i $\overline{335}$ 56 i | 5 - 3.2 35 | 6 i 6 i 65 12 | 3 - 36 53 |
23 13 22 1 | 2 - 3.5 6 i | 5.6 53 2.3 2 | $\overline{1}$ | $\overline{1}$ | 52 32 |
1 02 1. i 65 | 3 - 3.2 35 | : 6 i 53 57 | 6 - 0 0 ||

老白眉 (二)

$\frac{4}{4}$

1 2 3 5 6 | $\frac{2}{4}$ ↑ | $\frac{55}{6}$ | 6 - (打打打太 - | 多喜 |) 2 3 1 3 |
2 $\frac{1}{2}$ 2 $\frac{1}{2}$ 2 $\frac{1}{2}$ 2 | : 3 5 6 i | 5 6 5 3 | 2 3 2 | 1 | 6.5 6 i | 3 2 | - |
(才 才 才 才)
7 - i - 1 6.5 5 2 | 3 - - - 1 3.2 3 5 | 6 - i - |
6.5 3 5 | 6 - i.3 | 2 76 - $\overline{1}$ 6 - 7.5 | 5 6 3 23 |

5 5 3 23 | 5 5 - 6i | 5 - - - | 6 65 3 5 | 6 - i - |

3 · 2 | 2 | 3 ² 3 ² 3 ² 3 | 3 6 4 3 | 2 3 | 3 | 2 2 - 1 1 2 - - - ||

老白眉 (三)

$\frac{4}{4}$
(咚隆) 12 3 - 咚隆) 32 i - 21 13 | 2 · 3 5·6 53 | 2 - 3·5 6i |

56 53 23 21 | i5 6i 54 || 3·2 1 i65 | 3 - 65 35 |

6 i 65 35 | 6 7·5 67 5 | 0 3·2 5 56 | 5 - 6i 35 |

6 i 3·2 12 | 3 · 32 i65 | 3 | 212 32 | 1 - 3·5 6i |

56 53 23 21 | i5 6i 54 || i5 6i 5 - ||

老白眉 (四)

$\frac{4}{4}$
(咚隆) 12 3 32 i 16 13 2 2 | 2·2 23 2 - |

|| 3·5 6i 56 53 | 21 23 05 6i | 54 32 1 - | 3·1 65 30 |

3·3 35 6 7 | 65 35 0 17 | 65 6 0 76 | 5²5 32 5²5 32 |

5²5 56 5 0 | 5·i 35 6 i | 3·2 12 3 3 | 08i 53 2 1 |

22 23 2 0 : || 3·5 6i 56 53 | 21 23 65 6i | 54 32 i - ||

以上四曲用于摆宴庆寿。

备马令

四
四
四
四
四

此曲用于配合马童备马的身段

千 万 寿

4
4
(打打.) $\frac{7}{4} \hat{6} - \frac{9}{4} \hat{5} - \frac{7}{4} \hat{6} - \frac{7}{4} \hat{5} - i \underline{65} | \frac{4}{4} 3 - \underline{3.5} \underline{35} || 6 i \underline{5.6} \underline{43}$

2 - 3.2 12 | 3 - 212 3 | 3.5 61 3.2 1 | 64 32 1 - |
i 35 51 65 | 3.2 3.2 13 | 2 - 32 3 | 2 | 5.1 65 |

43 2 31 2 | i 5 45 61 | 56 321 32 | 1 - 3.1 65 |

rit
3.5 3.5 35 || 6 i 51 43 | $\frac{3}{4} \hat{2} = 0.0 ||$

此曲用于祝寿饮酒。

滿江紅

(衣打|衣) $\frac{1}{4}$ 5·3 | 25 || 05 | 32 | 1·2 | 31 | 05 | 32 | 1·2 |
太 令太 0太 太 太 大太 0太 太 大
·133·

1 | 5·3 | 25 | 05 | 32 | 1·2 | 31 | 05 | 32 | 12 | 1 | 5·1 |
太 太 令 太 0 太 太 太 太 0 太 太 太 太 太

65 | 3 | 3 | 05 | 32 | 5·3 | 51 | 05 | 32 | 5·3 | 51 :||
太 太 太 0 太 太 太 太 0 太 太 太 太 太

05 | 32 | 5·3 | 25 | 51 | 1 | 1·2 | 35 | 21 | 32 | 1 |
0 太 太 太 太 太 太 太 太 太 太 太 太

此曲用于饮酒

更鼓令 (-)

(打) 0 $\frac{2}{4}$ 6 5·6 7 - 6 6 - | $\frac{2}{4}$ 5·3 2 | 5·3 2 | 3·5 6 i |

5 — | 3·5 6 i | 5 4 | 5 1 2 | 3 — | 3·3 32 | 3·3 32 |

12 32 | 1 · 6 | 1·1 12 | 3 2 | 0 7 | 6 — | 11 65 |

11 65 | 35 56 | 1 — | 3·5 35 | 6 i | 5 i 53 | 2 — |

5 5 3 2 | 5 5 3 2 | 3·5 6 i | 5 — | 5 5 3 2 | 5 5 3 2 |

12 32 | 1 — ||

更鼓令 (二)

$\frac{2}{4}$ 5·3 2 | 5·3 2 | 3·5 6 i | 5 — | 3·5 6 i | 5 32 | 3 1 2 |

3 — | 3·5 32 | 3·5 32 | 1·2 32 | 1 — | 1·2 12 | 3 2 |

1 7 | 6 — | $\frac{6}{i} \frac{5}{i}$ 65 | $\frac{6}{i} \frac{5}{i}$ 65 | 6 i 12 | 4 — | 2·4 2·4 |

5 6 | 4·5 32 | 1 — | 3·2 12 | 3·2 12 | 3·5 6 | 5 — |
3·5 6 | 5 32 | 3 1 2 | 3 — | 3·5 32 | 3·5 32 | 1·2 32 |
 1 — | 1·2 12 | 3 2 | 1 7 | 6 — ||

以上二曲用于兴兵、列阵。

状元令

$\frac{1}{4}$
 (打 | 2 | 仓 | 仓 | 仓) | 53 | 53 | 53 | 5 | 1·6 | 16 | 16 | 1 | 553 |
 5 | 1·2 | 1 | 553 | 5 | 1·2 | 1 | 5·3 | 55 | 51 | i | 1 | 1·2 | 35 | 21 |
32 | ? ||

此曲用于状元打道。

梁中慢

$\frac{1}{4}$
 打 | 太 | 仓 | 才 | 金 | 打 | 才 | 打 | 才 | 来 | 金 | 金 | 金 | 金 | 金 | 金 | 衣 | 才 |
 0 | 1 | 65 | 5·3 | 51 | 1·1 | 65 | 5·3 | 25 |
 打 | 太 | 仓 | 才 | 金 | 打 | 才 | 打 | 才 | 来 | 金 | 金 | 金 | 金 | 金 | 金 | 衣 | 才 |
 1 | 1 | 0 | 5·3 | 25 | 51 | i | 1 | 1·2 | 32 | 22 | i ||
 金 | 金 | 金 | 金 | 金 | 金 | 金 | 金 | 金 | 金 | 金 | 金 | 金 | 金 | 衣 | 才 | 金 |

此曲多在饮酒时使用。

风入松 (-)

$\frac{1}{4}$
 打 | 太 | 仓 | 才 | 金 | 打 | 0 | 12 | 3 | 32 | 3 | 32 | 3 | 1 | 12 | 32 | 5 |
 打 | 打 | 金 | 打 | 打 | 金 | 打 | 打 | 才 | 打 | 打 | 打 | 打 | 打 | 打 | 打 | 打 |

111 | 131 321 | 1 ||
仓 来 才 棉 仓

风入松 (二)

1/4
打太 | 仓 | 才 | 仓 | 0 1 i i i i 3 | 5 | 5 1 | 5 5 |
仓 仓 倾 仓 通

3 | 5 | 231 5 | 1·2 | 32 | 221 | 1 ||
倾 仓 才 太 仓 来 来 才 棉 仓

以上二曲用于行路、观文、修书、饮酒等，也可用于剧终前幕。

唢 呐 皮

2/4
(嘟 打 | 已 己 己 太 | 2 · 3 | 2 · 3 | 5 5 3 | 2 - | 3 1 3 |
仓 打 仓 那 才 大 太 通 才 大 太

2 - | 1·2 | 1 1 5 3 | 25 | 5 i | i i | 1·2 | 32 | 22 | 1 ||
仓 - 才 大 太 仓 才 大 太 金 来 才 才 棉 仓

此曲用于结月、饮酒

三 枪

1/4
32 | 1/4 | 121 | 3 | 32 | 31 | 121 | 33 | 5 |
打 太 仓 才 仓 · 那 才 来 仓 太 太 才 太 公 倾 打
1·2 | 32 | 221 | 1 ||
仓 来 才 才 棉 仓

此曲用于饮酒、修书。

点 练 曲 (一)

(打太 太打仓·哪 才来仓·打仓 一 才打) 6 i 5 3 2

1 3 $\frac{2}{2}$ — (打来· 打来·) 3.2 1 6 — $\frac{2}{5}$ — (来 来 来)

5 6 $\frac{7}{7}$ — 1 3 5 2 3 2 1 6.5 4.2 $\frac{2}{5}$ — (接二班笛)

(0 哪 仓 来 才 来 化 — 仓 框 太 0 0 材 才 才 才 材 会)

点 练 曲 (二)

(打太 太打仓·哪 才来仓·打仓 一 才打) i i 5 6 $\frac{2}{5}$

— (打来· 打来·) 6 5 + 3 $\frac{3}{2}$ — (来 来 来) i i i
(打 打 打)

1.2 3 5 2 1 3 2 $\frac{2}{2}$ — (接二班笛)

仓 哪 才 来 仓 来 才 来 仓 才 才 会 0)

点 练 曲 (三)

(打太 仓 一 才 太 仓 — 太 打) 6 i 5 4 3 5 $\frac{2}{2}$ (打 来 · 打

来 ·) 3 2 1 6 i $\frac{2}{5}$ — (打 来 · 打 来 ·) 6 i 5 4 3 5

$\frac{2}{2}$ (打 来 · 打 来 ·) 3.2 1 6 i $\frac{2}{5}$ i 5 6 i — 3 5 6.5
(打 仓 才 来 仓)

6 $\frac{2}{5}$ || (接二班笛); (0 那 隆 哟 哟) 3.2 | 3 6 | 5 3 | 5 6 |

3.5 | 6 i | 3 2 | 1 $\overline{\text{T}} 1 6$ || 5 6 | 3 2 | 1 3 | 2 $\overline{\text{T}} 1$ i | 6 5 | 3 5 |

3 2 | 3 1 $\overline{\text{T}} 1$ 2 | 3.2 | 1 3 | 2 1 | 6 5 | 6 i | 3.5 | 6 i $\overline{\text{T}} 1$ 3 | 2 |

032 | 13 | 21 | 11 | 61 | 56 | 323 | 5³51 | 61 | 56 | 12 | 31 |

——结束句渐慢——

25 | 32 | 11 | 10 | | 3 | 53 | 21 | 32 | 12 | |

以上三曲用于将帅升帐。

达子令

$\frac{1}{4}$

(乙打) | 乙 | 创 | 仓 | 仓) | 14 | 11 | 13 | 51 | 165 | 315 | 5165 |
(打 打) 戚戚家住北国头戴

36 | 515.6 | 32 | 31 | 21 | 21 | 6105 | 6161 | 5112 | 3512 | |
达儿帽 身穿罗素衣 小 小 孩儿走上前 去

此曲用于番兵事场。

四六句 (-)

$\frac{1}{4}$

(咚 | 咚) | 1453 | 56 | 51 | 65 | 3132 | 112 | | 115132 | 12 |

32 | 21 | 5.3 | 53 | 23 | 21 | 53 | 25 | 05 | 52 | 312112 | 12 |

| 15.3 | 25 | 03 | 32 | | 112 | | 615135 | 61515 | |

四六句 (=)

$\frac{1}{4}$

(咚 | 咚) | 6165 | 3132 | | 31213112 | 3112322165515523 |

(渐慢)

21 | 53 | 25 | 05 | 32 | | 615135 | 61515 | |

以上二曲多用于迎宾、接驾等。

大头小尾

$\frac{1}{4}$

(哆蕪) 0 65 37 6 — (0 打巴 0) 0 i | 65 | 5.3 | 51 | / |
0 才 来 仓 才 令 仓 乙 才

/ | 35 | 32 | 35 | 32 | 5 | 32 | 3 | / | 12 | 3.5 | 32 | 3 | /
乙 大 金 才 乙 才 仓 才 乙 才 仓 来 来 才 大 太 大 金 才 乙 来 才 大

12 | 35 | 2 | 3.5 | 32 | 3 | / | 12 | 35 | 2 | 35 | 32 | 3 | /
大 大 金 才 仓 才 来 来 才 大 太 大 金 才 乙 金 来 来 才 大

12 | 35 | 2 | 35 | 2 | 35 | 32 | 3 | / | 12 | 35 | 32 | 3 | /
大 大 金 才 仓 才 乙 金 来 来 才 大 太 大 金 来 来 才 大

12 | 35 | 2 | 5.5 | 32 | 3 | 1 | 5 | 1.2 | 32 | 22 | / ||
大 大 金 才 仓 才 乙 金 大 乙 金 来 才 大 金 来 才 大 金

此曲多用于将官领兵、行路。

太平年

$\frac{1}{4}$

(咚隆) i | 65 | 3 | 3 | 6 | 1 | 3 | 5 | 6.5 | 66 | 05 | 32 | 1 | 2 |

2 | 3 | 35 | 2 | 3.2 | 12 | 1 | 0 | 1 | 6 | 1 | 35 | 6 | 06 | 56 | i | 65 |

3 | 5 | 5 | / | 12 | 3 | i | 65 | 3 | 5 | / | 12 | 3 | i | 65 | 3 |

5 | / | 12 | 3 | 6.5 | 63 | 35 | 12 | 3 | 03 | 32 | 1 | 2 | 23 | 35 | 2 |

(渐慢)

此曲用于饮酒

法 典

$\frac{2}{4}$
(咚 咚 哒隆，①都 6 i 5 4 3 — $\frac{2}{4}$ i 5 i 5 i 6 5 | 3.2 3 5 | 6 i 3
仓 仓 仓 — ①都)

6.5 6 5 6 | 6 i 6 5 || i 6 5 6 5 6 5 3 | 2 3 2 3 | T 1 3 2 1 | i 5 6
3.2 1 | 3.5 6 1 | 5 6 5 3 | 5 3 5 1 2 | 2 5 3 2 | 1 3 2 | T 1 6
3 | 2 3 | 5.3 5 6 5 | 5 6 5 3 | 2 3 2 1 | 0 i 6 5 | 5.3 2 3 5 | 5 6 5
2 3 2 1 | i 5 6 | $\frac{2}{4}$ 5 — ||

此曲多用于神话剧中天兵天将的头序和圆场。

风 挹 雪

$\frac{2}{4}$
(大 大 次 打 乙 仓 个 来 来 才 来 来 | 仓 个 来 来 乙 打 乙 | i 5
仓 才

i 6 5 | 6 3 5 | 6 5 6 | 0 3 2 | 1 2 | 0 3 5 | 2 0
仓 太 太 林 乙 太 项 仓 乙 才 5 吸 金 0 才 美 金 0
毛 3.2 | 5.6 | 5 i 6 i | 3 2 5 | 5 i 6 i | 3 2 5 | 0
(仓) (仓 才 金 0) (金 才 金 0)

3 | 5.3 | 2 5 3 2 | 1 1 2 | 3 5 3 | 2 5 3 2 | 1 — —
(项 金 金 才 乙 太 金) (金 个 来 来 才 来)
—— 00 ——
金 个 来 来 才 来 (金 0) 0 0 0 ||

此曲常在较艰难的行路、攀登等场面时，配合动作使用。

朝 阳 歌

2
4

(打打) || 6 6 | 2 5 | 6 6 7 | 6 - | 5. i 65 | 5. i 65 |
仓 才 己 才 仓

5 32 | 1 2 3 | 2 - 1 5 3 | 3 5 | $\overline{32.3}$ | 5 $\overline{35}$ 3 |

3 23|5 32|1 i · 6 | i 5 6 | 6 i 6 | 5 . i 65 | 5 . i 65 |

此由用于行兵。

上马令

1
4

(打 0 仓 打 0 仓 打 1 1 1 3 1 5 | 0 1 6 1 1 3 1 5 | 0 3)
仓 仓 才 仓 0 3 2 3 0 3 0 3

32| 1 | 2 | 03| 35| 2 | 03| 32| 1 | 2 | 3 | 1 | 12| 3 | 0 |
已来 喷 仓 大 材 仓 0 大 材 已 材 仓 0 仓 大 材 已 太 仓 0

35|35|i|5|35|35|i|5|i|5|52|3|0|53|
金才顷仓金才顷仓才仓仓库0仓

25 | 32 | ~~E~~ ³² i ||

太才乙大 仓库

此曲用于行军战场。

爬山虎

$\frac{4}{4}$ (仓个来来才采来 | 仓个来来乙打 $2\frac{2}{4}$ 05 35 | 1.2 33 |
0才乙太仓才 倾仓

05 35 | 1.2 33 | 05 35 | 6 5 | 5 | 2 | $\frac{4}{4} \frac{3}{3}$ —— ||
0才乙来 仓才倾仓 仓个来来才采来

此曲用于攀登。

上绣楼

$\frac{1}{4}$ (太 | 0 | 仓 | 才 | 仓 | 才 | 仓才 倾 | 仓才 | 0) | 323 |

$\frac{2}{4}$ 55 55 | 55 (才) | 5.6 553 | 235 2161 | 2 — | 2 5 |

6 765 | 6 5672 | 6 — || 2.5 21 | 01 75 | 6 — | 2.5 21 |

2.5 21 | 02 76 | 5 6156 | 1.6 12 | 65 323 | 5.3 635 | 6 $\frac{3}{5}$ 32 |

1 6.1 | 2 $\frac{3}{5}$ 2161 | 2 — — — | 2 000 |

(公太太 才太太 仓000)

此曲用于出兵。

大戈兵

6 5 3 2 | 5 3 2 $\frac{32}{7}$ | — (打) $\frac{1}{4}$ ii | 656 | i | 56i | 653 |

2 | 535 | 0i | 656 | i | 1 | 5 | $\frac{1}{2}$ 65 | 06 | $\frac{5}{6}$ | 01 | 65 |

3i | 653 | 25 | 2161 | 2 — — | (倾才合) | 05 | 35 |

(打打 打打 乙打 乙太 仓太太 才太太)

63 | 5 | 3.5 | 63 | 5 | 5 3 5 | 05 | 32 | 1.5 | 2 | 7 | (6)
 67 | 67 | 67 | 仓 | 仓 | 仓 | 3 | 1 | 65 | 32 | 3 | 3 | 1 | 65 |
 32 | 3 | 05 | 32 | 12 | 1 | 05 | 35 | 6 | 1 | 35 | 05 | 55 |
 1 | 1 | 5 | 05 | 32 | 12 | 1 | 55 | 5 | 12 | 1 | 55 | 5 |
 12 | 1 | 1 | 05 | 32 | 12 | 1 | 05 | 35 | 53 | 5 | 05 | 1 |
 2 | 05 | 35 | 63 | 5 | 3 | 5 | 63 | 5 | 3 | 5 | 5 | 53 | 35 |
 6 | 63 | 33 | 6 | 3 | 1 | 65 | 32 | 3 | 3 | 1 | 65 | 32 | 3 |
 66 | 66 | 66 | 66 | $\frac{5}{6}$ 6 - 7 - $\frac{5}{6}$ ||
 (仓 仓 仓 才 仓 才 金 钱 金 才 金 0) ||

此曲常在出征、发兵、行军时使用。

大尾声 (-)

$\frac{7}{6}$ - $\frac{4}{5}$ - $\frac{4}{3}$ | 3 | 3.2 | 3 | $\overline{12}$ | 3 | 2.5 | 2.5 | 32 |
 打 叫 0 仓 - 才 - 仓 大 大 才 大 大 仓 大 大 才 大 大
 1 | 0 | 5 | 2 | 1 | 1 | 5 | 53 | 32 | 1 | 1 | 1.2 | 35 | 23 |
 仓 仓 才 唢 仓 金 才 太 仓 金 钱 仓 太 才 大 仓
 2 | 1 | 65 | 6 | 1.2 | 32 | 22 | 1 |
 金 才 钱 打 金 大 才 大 金

大尾声 (二)

(已) 6—5— $\frac{1}{4}$ 3·3 | 32 | 3 | 1 12 | 3·3 | 33 | 25 | 32 |
仓 才 仓 太 太 才 太 乙 太 仓 才 乙 才 仓 才

1 1 | 1 6 | 5·3 | 25 | 32 | 1 1 12 | 1·2 | 35 | 23 | 1 |
仓 仓 才 太 仓 才 仓 才 仓 才 金 金 大 太

65 | 6 | 1·2 | 3 | 1 | 1 $\hat{7}$ — $\hat{6}$ — ||
仓 才 太 金 金 金 金 金 金 金 金 金 金

以上二曲用于剧终闭幕。

小尾声

$\frac{32}{E}$ 1 — $\frac{1}{4}$ 032 | 1·2 | 35 | 23 | 21 | 65 | 6 | 1·2 | 32 | 22 | 1 |
领打 0 嘴 仓 太 太 才 仓 才 领打 仓 太 太 才 仓

此曲用于剧终闭幕。

小开门

$\frac{4}{4}$

(隆 咚 隆 咚 隆 次) 6 | 3·57 | 6·7 67 5 | 6 5 35 32 | 1·6 | — |

67 65 3·2 35 | 6 6 0 | 3 | 2 7 6 — | 0 2 7 6 | : 55 — 6 |

| 16 | 2 | 6 | 65 35 23 | 5 53 23 | 5 | 16 | 65 | 35 32 | 16 |

5 52 3 — 13 — 223 | 2 | 1 01 515 | 16 | 51 5 | 36 | 53 2 |

| 1 — 03 | 276 — 160 | 1·116 | 3212 | — — 6 |

1 · 1 · 1 2 | 3 - 5 7 | 6 5 16 12 | 3 - - 2 | 3 · 2 3 5 |

6 6 2 ⁱ 7 | 6 5 35 32 | 1 - - 3 | 2 6 | - | 1 - 3 3 |

2 3 2 1 | 6 - - 1 3 5 6 | - | 6 2 7 6 : | 5 5 - 6 |

1 16 1 1 | 61 65 35 23 | 553235 | 0 1 61 65 | 35 32 | 16 |

5 2 3 - | 3 3 2 23 | 2 1 61 5 | 0 1 6 5 | ⁵ 3 61 ² 21

1 - - 3 | 2 7 6 | - | 6 0 1 2 | 3 5 21 6 | ⁷ | - - - ||

(渐慢)
此曲用于登殿、拜寿、饮酒。

锣鼓经总谱

(一击)

念法		仓	X
鼓板			X
小锣			X
手钗			X
大锣			X

「一击」：主要用于配合动作，加强语音或「三板」喝腔中句与句的间隔。

例：(1)《金瓶記》中丫鬟(白)：“啊？(金)竟有此事！”

(2)《鴟鴞》中趙光義的喝腔

[三才]：

笙嫂嫂你醒来 (仓)弟我情愿 让江山

〔二三〕

念法		仓	仓
鼓板		x	x
小锣		x	x
手钹		x	x
大锣		x	x

[二击]：主要用于[三拍]喝腔中的匀与匀之间起同奏作用。

例：《忠义图》中杨波唱：

[三才]: 三 三 三 三 $\frac{35}{6}$ 三 三 三 $\overbrace{3+6}^{\frac{1}{5}}$
包太子駕 坐九龙朝

(卷一)

(三击)

	<u>巴打</u>	仓	仓	<u>金</u>
包法	□	X	X	X
鼓板	XX	X	X	X
小锣	O	X	X	<u>XO</u>
手钗	O	X	X	<u>XO</u>
大锣	O	X	X	<u>XO</u>

[三击]（一）：用于配合动作，加强运气，也可作为[攢子杖]和[迷子]进门的入头。

例：(1)《灌药》中刘金定(白)：
“你给我(仓仓金)跑了听哪!”
(2)《打姚其》牛奶奶唱：

$\frac{2}{4} 0 i \dot{2} \dot{1} \dot{3} - | \dot{2} \dot{0} \dot{1} \dot{2} \dot{3} | 1 0 |$

御街调 宣 去壳功

(仓仓金)

(3) [横子构]入头: (仓仓金 53 2321 | 6123 |)

(4) 《忠保国》中徐彦昭唱:

$\frac{2}{4} 3 \dot{3} | 0 i \dot{2} \dot{1} \dot{3} \dot{3} \dot{2} | \dot{2} - | (\underline{\text{2打}} \text{2仓仓} | \frac{1}{4} \text{金} |$

23 | 23 |

念法	[巴打 仓 仓 金]	[三击] (二) 主要用于 [三板] 喊腔中的间奏。
鼓板	XX X X X	
小锣	0 X X \hat{X}	例: 《灌药》中刘金定唱:
手钗	0 X X \hat{X}	----- 2 <u>26</u> 3 $\dot{2} 6$ 3 $\dot{2} 6$ 5 $\dot{2} 6$
大锣	0 X X \hat{X}	金定 我就用大话 哪

$\dot{2} \dot{2} \dot{3} \dot{1}$ (仓仓金) 3 33 0
(哪) 我这里 哪
3 2 -----
惠

[垫头]

念法	[打台 仓 才 仓 0]	[垫头] 主要用于喊腔的终止和念句的段落及说诗对句的入头。同时，也有配合动作、加重语气的作用。
鼓板	X X X X 0	
小锣	<u>0</u> X X X X 0	例: ① 《妹妹易嫁》中毛文简的唱段:
手钗	0 X X X 0	----- 1 - 2 <u>3</u> 3 3 5 $\dot{2} \dot{2} \dot{5} \dot{5}$ -
大锣	0 X - X 0	在 此 官 辞 管

123·5 232 $\dot{1} \dot{2} \dot{1}$ —||
歇脚 (打台 仓 才 仓)

② 《灌药》中刘金定的念句:

“正是 (打台 仓 才 仓) 救夫保主下南唐……”

[拦鼓锤]

[拦鼓锤]主要用于配合剧中有

念法	<u>打台</u>	仓才	仓盈	仓一	
鼓板	x	xx	xx	x 0	
小锣	<u>ox</u>	xx	<u>xx</u>	x -	
手钗	o	xx	xx	x -	
大锣	o	x -	x -	x -	

身份的人物在台上起、坐、移步取物之用。

例：《忠保国》中徐彦昭（句）
“太后请起”（打太 | 仓才 | 仓才台 | 仓一）|

(探头)

念法	<u>伦屯</u>	<u>打打打太</u>	<u>仓金才乙太</u>	<u>仓</u>	<u>打上太仓</u>
鼓板	xx	<u>xx xx</u>	<u>xx xx xx</u>	x 0	x o xo
小锣	oo	o <u>ox</u>	x <u>xx</u> <u>ox</u>	x	x x o
手钗	oo	o o	x <u>ox</u> o	x	<u>ox</u> o x o
大锣	oo	o o	x - o	x	o o xo

[探头]：主要用于[探头二板]的入头

(小探头)

念法	<u>打打打</u>	<u>打打打打</u>	<u>仓太才太</u>	<u>仓</u>	
鼓板	xxx	<u>xx xx</u>	<u>xx xx xx</u>	x	
小锣	ooo	o o	x x x x	x	
手钗	ooo	o o	x . x .	x	
大锣	ooo	o o	x — —	x	

(小探头)

念法	<u>伦顿打巴打巴</u>	仓才	仓 0	
鼓板	<u>xx xxxx</u>	xx	x 0	
小锣	o o	xx	x 0	
手钗	o o	xx	x 0	
大锣	o o	x -	x 0	

(小钗探头)

念法	<u>打打打打</u>	<u>才金才乙令</u>	<u>才</u>	
鼓板	<u>xx xx</u>	<u>xx xx ox</u>	x	
小锣	o o	x <u>xx</u> <u>ox</u>	x	
手钗	o o	x <u>ox</u> o	x	
大锣	o o	o o o	o	

前面三个【探头】均是配合武打中的人物动作。

〔长 锤〕

念法	打 打		奔 奔		仓 才 台 才		仓 才 台		仓	
	打	打	奔	奔	仓	才	台	才	仓	
鼓板	X X		X X		X X	X X		X X	X	
小锣	0		0 0		X X	X X		X X	X	
手钗	0		0 0		0 X	0 X		0 X	X	
大锣	0		0 0		X	-		X -	X	

[注：奔=次]

〔长锤〕：有快慢之分，可分别用来配合人物较急促或较缓慢的动作和上下场，〔长锤〕后一般都紧接着〔梆子穗〕、〔双飞燕〕、〔探头〕等，用于开流水或二板唱腔。

〔反长锤〕

念法	打 打 拉 打		乙 打 乙		仓 台 才 台		倾 仓 台 仓		双 飞 燕	
	打	打	乙	打	乙	仓	台	才	台	倾
鼓板	X X	X X		X X	X	X X	X X	X X		
小锣	0	0		0	0	X X	X X	X X	X X	X X
手钗	0	0		0	0	X	X	0 X	0 X	0 X
大锣	0	0		0	0	X	-	0 X	0 X	0 X

〔反长锤〕主要用于配合动作，适用于较缓和的气氛，后边可接〔探头〕、〔双飞燕〕、开〔二板〕和〔流水〕的唱腔。

〔水 底 鱼〕

念法	打 太		仓 才		金 打 巴		太 才		金 打 巴		太 才		乙 才	
	打	太	仓	才	金	打	巴	太	才	金	打	巴	太	才
鼓板	X X		X X		X	X X		X X		X X	X X		O X	
小锣	O X		X X		X		X X		X		X X		O X	
手钗	0		X X		X		O X		X		O X		O X	
大锣	0		X		X		O		X		O		O	

乙 才	<u>仓 打 巴</u>	太 才	乙 才	仓 才	仓 0
<u>0 X</u>	<u>X XX</u>	<u>XX</u>	<u>0 X</u>	X X	X
<u>0 X</u>	X	<u>XX</u>	<u>0 X</u>	X X	<u>XO</u>
<u>0 X</u>	X	<u>0 X</u>	<u>0 X</u>	X X	<u>XO</u>
0	X	0	0	X —	<u>XO</u>

〔水底鱼〕用于配合较急促、匆忙的上场或行路的动作。

〔冲 头〕 (慢)

念法 鼓板	小 锣	手 饭	大 锺	<u>00</u>		仓	—			
				巴	都	太 才	太 才	才 太 桉	仓	—
X	X	X	X	X X	X X	X X	0 X	X O	X	O
0	0	0	0	X X	X X	X X	X X	X X	X	—
0	0	0	0	X	X	X	X	X	X	—
0	0	0	0	X	—	X	—	X	X	—

〔冲 头〕 (快)

念法 鼓板	小 锣	手 饭	大 锣	<u>00</u>		仓	—			
				巴	都	太 才	太 才	才 才	金 0	—
X	X	X	X	X X	X X	X X	X X	X X	X	—
0	0	0	0	X	X	X	X	X	X O	—
0	0	0	0	<u>0 X</u>	<u>X O</u>	—				
0	0	0	0	X	X	X	X	X	<u>X O</u>	—

〔冲头〕用于配合人物上下场，有快慢之分，〔快冲头〕还可接〔三板〕头、开〔三板〕喝腔。另外，人物在大笑后，一般使用〔快冲头〕，以烘托气氛。

(扭絲)

	OO (渐快)									
念法	打打	卜打太	O 那	仓太	仓太	仓太	才太	仓太 才太 那	仓太 才太 林	仓一
鼓板	X X	X X	O X	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	X X O X	X X X X O	X O
小锣	O	O X	O	XX	XX	XX	XX	XX X X	XX XX	X -
手鼓	O	O	O	X	X	X	X	X X	X X	X -
大锣	O	O	O	X	X	X	-	X -	X -	X -

[扭蝶]主要用于配合人物上场和作为[三板]喝腔的入头，还可以在[三板]喝腔中配合人物的行走动作。

例：《追鱼》中张珍的唱腔：

ii $\dot{3} \dot{5} \dot{3} \dot{3} \dot{2}$ $\dot{3} \dot{2} \dot{7} - \dot{2} -$ (八大金) 屯
手挽娘子西街进
卜打太 $\dot{3} \dot{3} \dot{2} \dot{7} \dot{2} -$
主 i $\dot{2} \dot{1} \dot{1} -$
对头人

〔扫 头〕 (快)

念	法		打	打	打	<u>上打</u>	合	才	合	<u>才</u>	才	一
鼓	板		x	x	x	<u>xx</u>	x	x	x	x	x	o
小	锣		o	o	o	o	x	x	x	<u>xx</u>	x	—
手	钗		o	o	o	o	x	x	x	x	x	—
大	锣		o	o	o	o	x	—	x	—	x	—

〔扫头〕(慢)

念	法	打	打	打	上	打	仓	才	仓	太	才	太	仓	一
鼓	板	x	x	x	<u>xx</u>	.	x	x	x	<u>xxxx</u>	x	.	x	o
小	锣	o	o	o	o	.	x	x	x	<u>xxx</u>	x	.	x	-
手	锯	o	o	o	o	.	x	x	x	<u>ox</u>	x	.	x	-
大	锣	o	o	?	o	.	x	-	x	--	x	.	x	-

〔扫头〕主要作为〔三板〕副腔的入头，根据情绪的缓急，分别用快〔扫头〕或慢〔扫头〕。

(四击头)

念法	打太	仓	一	仓	<u>才 邦</u>	仓	仓	才	0	金	0
鼓板	X 0	X 0		X	<u>X X</u>	X	X	X 0	X 0		
小锣	0 X	X -		X	X	X	X	X 0	<u>X 0</u>	0	
手钗	0 0	X -		X	X	X	X	X 0	<u>X 0</u>	0	
大锣	0 0	X -		X	0	X	X	0 0	<u>X 0</u>	0	

〔四击头〕用于配合人物的动作和亮相。

(截头)

念法	巴	打巴	仓才	仓太	才	<u>金0</u>
鼓板	X	XX	XX	XX	X	X
小锣	0	0	<u>XX</u>	<u>XX</u>	X	<u>X 0</u>
手钗	0	0	<u>XX</u>	X	X	<u>X 0</u>
大锣	0	0	X	X	0	<u>X 0</u>

(三击头)

念法	打太	仓	才	金	0	金0
鼓板	X	X	X	X	X	X
小锣	0 X	X	X	X	X	X
手钗	0	X	X	X	X	X
大锣	0	X	X	X	0	X 0

〔截头〕又名〔反四击头〕，配合亮相，也可用作〔三起腔〕中的同奏。

〔三击头〕：用于配合人物的动作和亮相。

例：《打金枝》中郭子仪唱：

主 2 1 3 2 1 — 5 5 3 2 3 7 (巴
奉贤内王(倾倒)今天

打巴 仓才 仓太 才 金0) 3 3 1 2 ^
寿延

5 —

日

卷之二

念法	0	0	0	0	0	0
鼓板	0	0	0	0	0	0
小锣	0	0	0	0	0	0
手锣	0	0	0	0	0	0
大锣	0	0	0	0	0	0

「率子」用于配纪念人物工坊，但才不会被算为使用，「率子」后边必须接唱腔，可接〔梆子腔〕、开〔三板〕唱腔。

卷一

[单叫头] (稍快)

		念法				鼓板				小锣				手锣				大锣			
		太		太		太		太		太		太		太		太		太		太	
00	00	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
00	00	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
00	00	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
00	00	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

【单叫头】用于配合人物在感情激动时的动作及念句。一般表现一种较为激烈的
情绪。(人物的念句在手锣敲击的一节内进行)

[双叫头] (稍慢)

		念法				鼓板				小锣				手锣				大锣			
		太		太		太		太		太		太		太		太		太		太	
00	00	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
00	00	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
00	00	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
00	00	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

【双叫头】多表现一种因气愤冤屈而爆发的愤怒情绪，在用法上同【单叫头】
例：《清明祭》中尹继氏在双叫头中说：“天哪！老天哪！”

[三翻眼]

念法	巴	打巴	打巴	才	才	才	才	才	才
鼓板	x	<u>xx</u>							
锣	o	o	x	x	x	x	x	x	x
小 钹	o	o	x	x	x	x	x	x	x
手 钹	o	o	x	x	x	x	x	x	x
大 钹	o	o	x	x	x	x	x	x	x

[三翻眼] 配合人物拦截、抢夺的动作。

[三叫头]

念法	打太	打太	打太	打太	打太	打太	打太	打太	打太
鼓板	o	<u>xx</u>							
锣	o	o	x	x	x	x	x	x	x
小 钹	o	o	x	x	x	x	x	x	x
手 钹	o	o	x	x	x	x	x	x	x
大 钹	o	o	x	x	x	x	x	x	x

[三叫头] 作用同[单叫头] 和 [双叫头]

(快)

念法	仓	才	才	才	才	才	才	才	才
鼓板	x	x	x	x	x	x	x	x	x
锣	o	o	o	o	o	o	o	o	o
小 钹	o	o	o	o	o	o	o	o	o
手 钹	o	o	o	o	o	o	o	o	o
大 钹	o	o	o	o	o	o	o	o	o

(慢)

念法	仓	才	才	才	才	才	才	才	才
鼓板	x	x	x	x	x	x	x	x	x
锣	o	o	o	o	o	o	o	o	o
小 钹	o	o	o	o	o	o	o	o	o
手 钹	o	o	o	o	o	o	o	o	o
大 钹	o	o	o	o	o	o	o	o	o

[滚头]

念法	打巴 乙太	<u>才</u> <u>太</u> <u>太</u> <u>才</u> <u>太</u> <u>乙</u> <u>太</u>	仓 才	仓 <u>太</u> <u>太</u> <u>才</u> <u>太</u> <u>乙</u> <u>太</u>	仓 0
鼓板	<u>XX</u> <u>OX</u>	<u>X</u> <u>·</u> <u>X</u> <u>XX</u> <u>XX</u> <u>OX</u>	X X	<u>X</u> <u>·</u> <u>X</u> <u>XX</u> <u>XX</u> <u>OX</u>	X O
小锣	0 <u>OX</u>	X <u>XX</u> <u>XX</u> <u>OX</u>	X X	X <u>XX</u> <u>XX</u> <u>OX</u>	X O
手钗	0 0	X — X —	X X	X — X —	X O
大锣	0 0	X — — —	X —	X — — —	X O

[滚头] 主要用于配合人物的身段及而表演的各种虚幻的牛蹄动作。

[小滚头]

念法	打巴 乙打	<u>才</u> <u>太</u> <u>太</u> <u>才</u> <u>太</u> <u>乙</u> <u>太</u>	才 太	才 0
鼓板	<u>XX</u> <u>OX</u>	<u>X</u> <u>·</u> <u>X</u> <u>XX</u> <u>XX</u> <u>OX</u>	X X	X O
小锣	0 0	X <u>XX</u> <u>XX</u> <u>OX</u>	X X	X O
手钗	0 0	X — X —	X —	X O
大锣				

[双小滚头]

念法	打巴 乙打	<u>才</u> <u>太</u> <u>太</u> <u>才</u> <u>太</u> <u>乙</u> <u>太</u>	才
鼓板	<u>XX</u> <u>XX</u>	<u>X</u> <u>·</u> <u>X</u> <u>XX</u> <u>XX</u> <u>XX</u>	X
小锣	0 0	X <u>XX</u> <u>OX</u> <u>OX</u>	X
手钗	0 0	X X X X	X
大锣			

(以上两个[小滚头]均用于配合人物的牛蹄动作。
(主要用于文武丑)

[扑灯蛾]

念法		打巴 乙太				仓 太 太 才 太 乙 太				顷 仓		打 打	
鼓板		xx	ox	x·x	xx	xx	xx	xx	xx	o	x	x	x
小锣		o	ox	x	xx	xx	xx	ox		x	x	o	o
手钗		o	o	x	—	x	—	x	—	x	x	o	o
大锣		o	o	x	—	—	—	—	—	x	x	o	x

(加梆子) x

念法		打打 打打		打打 打打		乙 打 乙		仓 o		已 o		打 o	
鼓板		x·x	xx	xx	xx	ox	o	x	o	x	o	x	o
小锣		o	o	o	o	o	o	x	o	o	o	o	o
手钗		o	o	o	o	o	o	x	o	o	o	o	o
大锣		o	o	o	o	o	o	x	o	o	o	o	o

(渐慢)

念法		仓 打 太 打		仓 才		仓 o	
鼓板		x	xx·x	x	x	x	o
小锣		x	ox	x	x	x	o
手钗		x	o	x	x	x	o
大锣		x	o	x	—	x	o

[扑灯蛾] 主要用于配合人物念韵白时用，属于一种干念牌子（人物的念白在那子击节的小节内进行）

例：《火烧东宫》中郭松念：

“听樵楼三更天，三更天，怀中取出玉火链，玉火链……”

[豹子头]

念法		打巴 打 太 打		仓 嘦 才 太		仓 太 才 太		仓 才		仓 o	
鼓板		xx	xo·x	x·x	xx	xx	xx	x	x	x	o
小锣		o	ox	x	xx	xx	xx	x	x	v	v
手钗		o	o	x	x	x	x	x	x	x	o
大锣		o	o	x	o	x	—	x	—	x	o

〔豹子头〕用于人物急速的上场。

〔搜门〕(慢)

念法	太 <u>都</u> 倾 才	<u>金</u> 才 太 才	<u>金</u> 才 <u>金</u> 金	<u>金</u> 金 才	金 0
鼓板	0 <u>0</u> <u>x</u> <u>x</u>	<u>x</u> <u>x</u> <u>x</u> <u>x</u>	<u>x</u> <u>x</u> <u>x</u> <u>x</u>	<u>x</u> <u>x</u> <u>x</u> <u>x</u>	<u>x</u> 0
小锣	x 0 <u>x</u> <u>x</u>	<u>x</u> <u>x</u> <u>x</u> <u>x</u>	<u>x</u> <u>x</u> <u>x</u> <u>x</u>	<u>x</u> <u>x</u> <u>x</u> <u>x</u>	<u>x</u> 0
手钗	0 0 <u>x</u> <u>x</u>	<u>x</u> <u>x</u> 0 <u>x</u>	<u>x</u> <u>x</u> 0 <u>x</u>	<u>x</u> <u>x</u> 0 <u>x</u>	<u>x</u> 0
大锣	0 0 x	x 0	x 0 x	x x x	x 0

〔搜门〕(稍快)

念法	都 <u>倾</u> <u>金</u>	<u>金</u> <u>金</u> 才	<u>金</u> <u>倾</u> <u>金</u>	<u>金</u> <u>金</u> 才	金 0
鼓板	x <u>x</u> <u>x</u> <u>x</u>	<u>x</u> 0			
小锣	0 <u>x</u> <u>x</u> <u>x</u>	<u>x</u> 0			
手钗	0 <u>x</u> <u>x</u> <u>x</u>	<u>x</u> 0			
大锣	0 <u>x</u> <u>x</u> <u>x</u>	<u>x</u> 0			

以上两个〔搜门〕均用于配合人物搜查，寻找时的动作。

〔软翠〕(较慢)

念法	打 打 打 <u>巴</u> 倾	<u>金</u>	金	金 才	金
鼓板	<u>x</u> <u>x</u> <u>x</u> 0	0	0	<u>x</u> <u>x</u>	<u>x</u> <u>x</u>
小锣	0 0 x	x	x	<u>x</u> <u>x</u>	<u>x</u> <u>x</u>
手钗	0 0 x	x	x	<u>x</u> <u>x</u>	<u>x</u> <u>x</u>
大锣	0 0 x	x	x	x	x

〔软翠〕主要配合因酒醉、劳累，受刑等而站立不稳的动作。

(马腿)

	嘟	拉巴	乙才太	仓	金	才	益	仓
念法								
鼓板	X	XX	O X X	X X	XX XX			X
小锣	O	O	O X X	X X	X X			X
手钗	O	O	O X	X X	X			X
大锣	O	O	O O	X —	—			X

[马腿] 用于配合武打中的各种身段和套数。

(乱锤)

	打	打	打	打	打	巴	打	打	打
念法									
鼓板	XX	XX	XX X	X X	X X	X X X	X X	O	X O
小锣	O	O	O	X X	X X	X X X	X	X	X O
手钗	O	O	O	X X	X X	X X X	X	X	X O
大锣	O	O	O	X X	X X	X X X	X	—	X O

[乱锤] 用于配合人物焦急不安，兵败纷乱的动作。

(走边)

	0	嘟	才	太	才	太	才	才	嘟	巴	0	打	0	才	0
念法	0														
鼓板	0	X	XX	XX	XX	X X	X X	X	X X	X	0	X	0	X	0
小锣	0	0	XX	XX	XX	X X	X X	X	X	X	0	0	0	X	0
手钗	0	0	X	X	X	X X	X X	X	X	X	0	0	0	X	0
大锣	0														

[走边] 主要用于配合武生、武丑上场、行路时的身段。

〔霸王战〕

	念法	念才	念仓	念金	念金	念金	念金	念才	念才	念才	念才	念才
鼓板	XX	OX	X·X	XX XX								
小锣	0	0	X·X	X X	X X	X X	X X	X X	X X	X X	X X	X X
钹	0	0	X X	O X	O X	O X	O X	O X	O X	O X	O X	O X
大锣	0	0	X	O	O	O	X	X	X	X	X	X

〔霸王战〕主要用于配合人物(主要是花脸)心情急躁时的表演动作，以及更衣时的亮相。

〔开场锣鼓〕 (一)

	念法	念才	念仓	念金	念金	念金	念金	念才	念才	念才	念才	念才
(慢起渐快)												
鼓板	X	X X	X X	XX								
小锣	OX	X X	X X	X X	X X	X X	X X	O X	O X	O X	O X	O X
钹	0	X X	X X	X X	X X	X X	X X	X O	X O	X O	X O	X O
大锣	0	X O	X O	X O	X O	X O	X O	X —	X —	X —	X —	X —

〔开场锣鼓〕(一) 主要作为戏曲的开场用。

[开场锣鼓] (二)

念法	0都 拉打 打巴打巴			项仓 仓仓			00		
	0x	xx	<u>xxxx</u>	xx	xx	xx	xx	0x	0x
鼓板	0	0	0	xx	xx	xx	xx	0x	0x
小锣	0	0	0	xx	xx	xx	xx	x	.
手钗	0	0	0	xx	xx	xx	xx	x	.
大锣	0	0	0	xx	xx	x	x	—	x x

念法	仓才 太才			金太 才太			金太 才太 都			项仓 太才太			仓		
	xx	xx	xx	xx	xx	xx	xx	x0	x	xxx	xx	.	x	—	x
鼓板	xx	xx	xx	xx	xx	xx	xx	xx	xx	xx	xx	.	x	—	x
小锣	xx	xx	xx	xx	xx	xx	xx	xx	xx	xx	xx	.	x	—	x
手钗	xx	0x	x	x	x	x	x	x	x	xx	0x	.	x	—	x
大锣	x	—	x	—	x	—	x	—	x	x	x	.	x	—	x

[开场锣鼓]作为一般开场用。

[撞金钟]

念法	打 太			仓 才			太 才			仓 才			金 才 太			仓 0		
	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	xx	0	x	0	x	
鼓板	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	xx	x	x	0	x	
小锣	0	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	xx	x	x	0	x	
手钗	0	0	x	x	x	x	0	x	x	x	x	x	xx	x	x	0	x	
大锣	0	0	x	—	x	—	0	0	x	—	x	—	x	—	x	0	x	

注：(其中手钗“x”为擦钗击法)

[撞金钟] 用于配合缓慢迟疑的情绪和思致问题时的动作。

[凤点头]

念法	<u>打巴</u>	太	仓	<u>0 部</u>	<u>才大</u>	<u>太太</u>	仓太	才太	仓
鼓板	xx	0	x	<u>0 x</u>	xx	xx	xx	xx	x
小锣	0	x	x	0	xx	xx	xx	xx	x
手钗	0	0	x	0	x	-	x	0	x
大锣	0	0	x	0	0	0	x	-	x

[凤点头] 可作为[三板]的入头也可用于[三板]唱腔中，配合人物的动作。

[紧急风]

(渐快)

念法	巴	<u>打巴</u>	仓	0	才	0	仓	0	才	0	仓
鼓板	x	xx	x	0	x	0	x	0	x	0	x
小锣	0	0	x	0	x	0	x	0	x	0	x
手钗	0	0	x	0	x	0	x	0	x	0	x
大锣	0	0	x	0	0	0	x	0	0	0	x

念法	才	仓	才	<u>00</u> 才	<u>00</u> 才	<u>00</u> 仓	<u>00</u> 仓	<u>00</u> 才	仓	才	0
鼓板	x	x	x	xx	xx	x	x	xx	x	x	x
小锣	x	x	x	xx	xx	x	x	xx	x	x	0
手钗	x	x	x	xx	xx	x	x	xx	x	x	0
大锣	0	x	0	x	x	x	x	x	x	x	0

[紧急风]主要用于配合急促、紧张的上下场和行路、战斗等动作。也可作为武戏的开场锣鼓。

(大吊锣)

	打太	仓太	仓太	顷仓	顷仓	乙打打	大一	2打打打
念法	打太	仓太	仓太	顷仓	顷仓	乙打打	大一	2打打打
鼓板	x 0	x x	x x	x x	x x	x xx	x 0	xx xx
小锣	0 x	x x	x x	x x	x x	0 0	x -	0 0
手钗	0 0	x -	x -	x x	x x	0 0	0 0	0 0
大锣	0 0	x -	x -	x x	x x	0 0	0 0	0 0

	仓一	打太	仓太	仓太	顷仓	顷仓	打太	仓一
念法	仓一	打太	仓太	仓太	顷仓	顷仓	打太	仓一
鼓板	x 0	x 0	x x	x x	x x	x x	x 0	x 0
小锣	x -	0 x	x x	x x	x x	x x	0 x	x -
手钗	x -	0 0	x -	x -	x x	x x	0 0	x -
大锣	x -	0 0	x -	x -	x x	x x	0 0	x -

[大吊锣] 用于配合县官开堂时县官及衙皂的上场。

(帽儿头)

念法	太一	仓才	仓才	顷仓	仓	0 0
鼓板	0 0	x x	x x	0 x	x	0
小锣	x -	x x	x x	x x	x 0	0
手钗	0 0	x x	x x	x x	x 0	0
大锣	0 0	x	x	x x	x 0	0

[帽儿头] 作为昆腔的入头。

例：《追鱼》中张天师的喝腔：

[帽儿头] 多喜 0 6 - 1 3 + 2 - 2 2 3 2 1 5 0 5
锁 龙 虎 法 力 元 边

[梆子穗]

念法	多多	卜打太	仓才太	仓才 太仓	大才 太仓
鼓板	XX	XX X	X XX	XX XX	XX XX
小锣	0	0 X	X XX	XX XX	XX XX
手钗	0	0 0	X X	XX OX	OX OX
大锣	0	0 0	X -	X · X	0 OX

注：“多多”为单鼓条轻击。

[梆子穗]作为[流水板]和有梆子的腔的入头，同时配合人物的动作。

例：① [梆子穗] (0 i 6 i | 5 i 6 5 | 1 2 3 5 | 2 3 | 1 |
1 1 | 1 1 | 1 1) 接唱腔……

② [梆子穗] (0 i 6 i | 5 i 6 5 | 1 2 3 5 | 2 3 | 1 |)
接唱腔……

[双飞燕]

念法	乙打 乙打 丙 顿金	令金 大才	合大才 大合
鼓板	XX XX XX XX	XX XX	X · X XX
小锣	0 0 XX	XX XX	XX XX
手钗	0 0 XX	OX OX	X · X OX
大锣	0 0 XX	OX 0	X OX

[双飞燕]作为[流水]的入头用。

[小锣抽头] (-)

念法	打打打打乙打乙打	00	令太	令太	乙金	太	令太	令太	乙	大太	令太
鼓板	XX XX XX XXX	XX	XX	0X	X	XX	XX	0	XX	XX	XX
小锣	0 0 0 0	0X	0X	0X	X	0X	0X	0	XX	XX	0X

[小锣抽头] (二)

念法	巴打巴	太 太	金 太	乙 令	太	○	太 太	金 太
鼓板	× ×	×	×	×	×	○	× ×	○ ×
小 锣	○ ○	×	×	○ ×	○	×	○	× × ○ ×

以上两个[小锣抽头]用于配合文丑、小旦、婆旦的上场，也可作为[流水板]的入头。

[七 锤]

念法	打 巴	○	仓	○ 郡	顷 仓	令 仓	金 才	仓	才	仓
鼓板	× ×	○	×	○ ×	× ×	× ×	× ×	×	×	×
小 锣	○	○	×	○	× ×	× ×	× ×	×	×	×
手 锣	○	○	×	○	× ×	○ ×	○ ×	×	×	×
大 锣	○	○	×	○	× ×	○ ×	○	×	○	×

[七锤] 主要用来作[快流水]和[金钩挂]的入头。

例：① 作为[快流水]的入头，例[七锤] (1|0|1|5|1|16|5|1.2|
35|23|1) |-----

② 作为[金钩挂]的入头时，[七锤]的最后一锣“仓”应是“仓打”。例《忠保国》中李艳妃唱：

[七锤] 0|1|5|5|1|5|0|1|5|5|1|-----
金 钟 打 罢 玉 鼓 催

[吵板入头] (快速)

念法	巴	打	仓	○	伦	屯	打	○	仓	仓	仓	才	仓	○
鼓板	×	×	×	○	×	×	×	○	×	×	×	× ×	× ×	×
小 锣	○	○	×	○	○	○	○	○	×	×	×	○ ×	○ ×	○
手 锣	○	○	×	○	○	○	○	○	×	×	×	○ ×	○ ×	○
大 锣	○	○	×	○	○	○	○	○	×	×	×	○	○	○

[沙板入头] 主要用于沙板唱腔的入头。例《忠保国》中杨四郎的唱腔：[沙板入头] O i | i i | i i i i i | 5 | -----

天 立 国 号 万 历 朝

[望门]

念法	<u>O打巴都</u>	仓	仓	<u>金才</u>	才	仓	都	顷	仓	令	仓	<u>金才</u>	才	仓	0
鼓板	<u>O XX X,</u>	XX	XX	<u>XX</u>	<u>OX</u>	X	X	X	X	X	X	<u>XX</u>	<u>OX</u>	X	0
小锣	0 0	X	X	<u>XX</u>	X	X	0	X	X	X	X	<u>XX</u>	X	X	0
手钹	0 0	X	X	<u>XX</u>	X	X	0	X	X	0	X	<u>XX</u>	X	X	0
大锣	0 0	X	X	X	0	X	0	X	X	0	X	0	0	X	0

00-	仓	仓	<u>金才</u>	才	仓	0	卜	卜	卜	卜	<u>金才</u>	才	仓	0	00-
	<u>XX</u>	<u>XX</u>	<u>XX</u>	<u>OX</u>	X	0	X	X	X	<u>XX</u>	<u>OX</u>	X	<u>XX</u>	<u>XX</u>	X
	<u>XX</u>	<u>XX</u>	<u>XX</u>	X	X	0	X	X	X	<u>XX</u>	X	X	<u>XX</u>	<u>XX</u>	X
	X	X	<u>XX</u>	X	X	0	X	X	X	<u>XX</u>	X	X	<u>XX</u>	<u>XX</u>	X
	X	X	X	0	X	0	0	0	0	<u>XX</u>	X	0	X	X	0

[望门] 主要用于配合演员在午台上一些寻找、瞭望的动作和在两军对垒的紧急情况下，将官向主帅禀报军情的各种虚擦动作。

[小锣长擦头]

	(渐快)													
念法	<u>打 打打</u> 太 太 大 大 大 大 太 乙 大 乙 太 乙 大 大													
鼓板	X <u>XX</u> X X X X X X X X X X X X X													
小锣	0 0 X X X X X X 0 X 0 X 0 X X													

[小锣长擦头] 又名 [小锣单鼓]，主要用于配合小旦、婆旦的上场。

(手锣穗) (一)

	00										
念法	打打打打	乙打	乙打打	金太	令太	乙令	太	金太	乙	太太	金太
鼓板	xx xx xx	xx	xx	xx	xx	xx	xx	xx	xx	xx	xx
小锣	0 0 0 0	ox	ox	0	x	ox	0	xx	ox		

(=)

念法	乙打	乙	太	太	太	金太	乙令	太	
鼓板	xx	x	x	x	x	xx	xx	x	
小锣	0	0	x	x	x	ox	0	x	

以上两个〔手锣穗〕均作为流水板的入头。

(手锣穗) (三)

念法	乙打	乙打打	太	太	太	太	金太	乙令	太	金太	乙令	太打	
鼓板	x	xx xx	x	x	x	x	xx xx	x xx	xx xx	xx xx	x x		
小锣	0 0 0 0	x	x	x	x	x	ox 0	x ox	ox 0	x 0	x 0		

此〔手锣穗〕作为〔二板〕的入头。

[梆子三板入头] (-)

念法	都	上拉	仓才	仓才	仓才	仓	
鼓板	x	xx	xx	xx	xx	x	
小锣	0	0	xx	xx	xx	x	
手钗	0	0	xx	xx	xx	x	
大锣	0	0	x	x	x	x	

(二)

念法	梆	~~~~ 巴	仓 仓	仓 仓	仓
鼓板	X //	~~~~ X	X X	X X	X
小锣	O	O	X X	X X	X
手钹	O	O	X X	X X	X
大锣	O	O	X X	X X	X

以上两个〔梆子三板入头〕均作为〔梆子三板〕唱腔的入头。

[望家乡]

(渐快)

念法	打 打 打	仓 0	才 0	仓 0	才 0	— 00 —
鼓板	X X X	X 0	X 0	X 0	X 0	X X
小锣	O O	X 0	X 0	X 0	X 0	X X
手钹	O O	X 0	X 0	X 0	X 0	X X
大锣	O O	X 0	0 0	X 0	0 0	X 0

— 00 —	— 00 —	— 00 —	奔 奔	奔 奔	奔 奔	— 00 —
X X	X X	X	X X	X X	X X	X
X X	X X	X	X X	X X	X X	X O
X X	X X	X	X X	X X	X X	X O
X	X	X	X	—	X	X O

[望家乡]用于[流水]和[金钩挂]的入头，同时配人物动作。

[三板头]

念法	巴打太	仓才	仓太太	才太 打才太	仓	-
鼓板	XX 0	X X	X-X XX	XX XX 0	X 0	
小锣	0 X	X X	X XX	XX 0X	X -	
手钗	0 0	X X	X -	X 0X	X -	
大锣	0 0	X -	X -	0 0	X -	

[三板头]作为[三板]唱腔的入头。

[按板]

	$\frac{2}{4}$	$\frac{4}{4}$	
念法	打 太 打	仓 -	仓 才 仓 才 仓 - 太 太 乙 才 太 太
鼓板	X X-X	X 0	X X X X X X X X 0 X X X
小锣	0 X	X -	X X X X X - X X 0 X X X
手钗	0 0	X -	X X X X X - 0 0 0 X 0 0
大锣	0 0	X -	X - X - X - 0 0 0 0 0 0 0 0

合	太 才 太	合 太 才 太	合 才 乙 大	合 -
	X X X X	X X X X	X X 0 X	X 0
	X X X X	X X X X	X X 0 X	X -
	X - X -	X - X -	X - 0 0	X -
	X - 0 0	X - 0 0	X - 0 0	X -

[按板]一般在角色气愤时配合演员的动作，同时作为[二板]唱腔的入头与“按板头”一块进行。

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

□ □ = □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

□ □ =

□ □ = 1 7 0

S S □ = 1 1 7 1 5 2 5 4

D X □ =

□ □ □ □ =

□ □ □ =

□ □
□ □
□ □
□ □
□ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □
1 □ □ □ □
2 □ □ □ □ □ □ □
3 □ □ □ □ □ □ □
4 □ □ □ □ □ □
□ 1 □ □ □ □
□ 2 □ □ □
□ 3 □ □ □
□ 4 □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □
□ 1 □ □ □
□ 2 □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □
1 □ □ □ □ □ □ □
2 □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □